مفتتح

لم يكن فى تقديرنا ، عندما بدأنا التخطيط لعدد (الأدب والحرية) ، أن يتضاعف حجمه، وأن تصل الدراسات والمقالات التى يمكن أن ترد إلينا إلى ما يجاوز الجزء الواحد . ولكن سرعان ماثبت لنا أننا أخطأنا التقدير ، وأن الحديث عن « الحرية » ـ كالحديث عن علاقة الأدب بها ـ ينسرب فى نسغ الثقافة العربية المعاصرة ، وينطوى على الكثير من همومها ومشكلاتها ، وينبئ عن الجوهرى فى تطلعاتها وأحلامها . وبقدر ماكانت سعادتنا غامرة بما تلقيناه من مقالات ودراسات ، جاوزت ما يمكن أن يحتمله جزء واحد ، كان علينا أن نراجع المخطط الذى بدأنا به ، فنجاوز الجزء الواحد إلى أجزاء ثلاثة .

هكذا صدر الجزء الأول يحمل أكثر من بعد لمقاربة الموضوع ـ المحور . ويأتى هذا الجزء الثانى ليصل بالأسئلة التى انطوى عليها سابقه إلى آفاق تضع الإبداع العربى ، فى إطاره الثقافى الخاص ، ضمن شبكة واسعة من العلاقات التى تجاوز الثقافة العربية نفسها ، ولكن على النحو الذى يجعل من « استبداد الثقافة » الوجه الآخر من « تمثيل التابع » فى المنظور الذى يكشف ـ فى جانب ـ عن « الترجمة والهيمنة الثقافية » فى علاقات « المثاقفة » التى تصل العالم المتخلف بالعالم المتقدم ، والتى تصل ـ فى جانب ثانٍ ـ الأدب العربى بغيره من آداب العالم التى تسعى إلى مواجهة مشكلة الحرية والصياغة المجددة لأسئلتها : تنظيراً وإبداعاً .

ولابد لنا ، ونحن نقدم لهذا العدد ، أن نذكر بالعرفان جميل صنع الذين احتفوا بصدور العدد السابق ، بالقول والكتابة ، فى مختلف أقطار الوطن العربى ، وخارج حدوده . فقد كانوا ، جميعاً ، على ما عهدناهم عليه ، من تقدير للجهد الذى تم ، وحسن ظن بما يمكن أن يتم، وليثقوا فى أن كلماتهم ستظل دافعاً لنا على الوفاء بحسن ظنهم فى جهدنا .

أما القراء الذين احتفوا بالعدد السابق احتفاءً فاق توقعاتنا ، فتخاطفوه فور صدوره ، وعبروا عن آرائهم بما أرسلوه من خطابات ، فلهم منا خالص الشكر وصادق الاعتذار : الشكر على حسن ظنهم بما نحاول إنجازه ، وعلى عونهم لنا بالنصح والمشورة والاقتراح ،

والاعتذار عن أن الكمية المطبوعة من العدد السابق لم تكافئ حماسهم للعدد نفسه الذى نفد بعد ساعات معدودة من طرحه فى الأسواق وليسامحنا كل الأصدقاء القراء الذين أرسلوا إلينا ، عاتبين ، غاضبين ، سائلين عن نسخ من العدد ، من مختلف أقاليم مصر وأقطار الوطن العربى ، ونعدهم بإصدار طبعة جديدة من العدد السابق . ونرجو أن يكون فى مضاعفة النسخ المطبوعة من هذا العدد مايشفع لنا عند أصدقائنا القراء والكتاب ، هذه المرة .

ومن الضرورى ، قبل أن نختم هذا المفتتح ، أن نؤكد لكل الأصدقاء ، مرة أخرى ، أن هذه المجلة مفتوحة لكل الآراء والاتجاهات ، وأن إيمانها بالحرية يعادل إيمانها بالحوار . ولعلنا فى حاجة إلى إعادة تأكيد أن ماننشره لا يعبر عن رأينا بالضرورة ، وأن احترامنا لمن يخالفنا فى الرأى هو جزء من احترامنا الفكرنفسه .

إننا نسعى إلى تأصيل « آداب الاختلاف » ، بواسطة « الحوار » الذى هو لغة الأكفاء . ولذلك فإننا نفتح باب « المناقشات » على مصراعيه بوصفه مدخلاً من مداخل الحوار ، وننشر فيه لكل من يطرح وجهة نظر ، ويصوغ أسئلة ، دون تدخل أو مراجعة من التحرير .

وإذ نؤمن أن « الحوار » ، وحده ، هو السبيل إلى تأسيس نقد أدبى حقيقى وثقافة عربية واعدة ، فإننا نؤكد أن لغة السباب والاتهام ـ شأنها شأن فعل المصادرة والقمع ـ تخنق كل أفق واعد للحوار ، وتقضى على كل إمكان خلاّق لآداب الاختلاف .

لقد نقل أستاذنا على الراعى ، فى مقاله الافتتاحى للعدد ، من أقوال أقرانه النقاد، ما يؤكد المعانى التى ينطوى عليها مقاله ؛ ومنها ضرورة أن يكون النقد الأدبى « ريحا منعشة » وليس بحثاً عن الشجار ، أو دعوة إلى « هدر الطاقات » ، ومنها أن « الناقد الغبى » وحده هو الذى يعيش على جثث الأعمال ، وأن « الناقد الكامل » هو الذى ينظر إلى الأعمال فى شمولها، ولا يسعى إلى تصيد الهنات . ومثل هذه المعانى يفيد فى زماننا ، ويؤكد ضرورة أن يتحول النقد إلى « إبداع » يسهم فى إثراء العقول وإنعاش النفوس .

رئيس التحرير

الناقد والمبدع

على الراعى

يقول أناتول فرانس : «الناقد المجيد هو الذى يحكى عن مغامرات روحه مع روائع الأعمال» .

ويقول جورج سانتايانا : «النقد عمل قومى جاد . إنه يبدى لنا الجنس البشرى وهو ماض فى فصل الجزء الخالد فى روح الإنسان من الجزء الذى يصيبه الفناء» .

ويقول اميرسون : «لا ينبغى أن يكون النقد باحثاً عن الشجار ، داعيا إلى هدر الطاقات . يمسك بالسكين وينتزع الجذور . عليه أن يكون هادياً مُعَلِّما ، مُلْهِما . عليه أن يكون ريحاً منعشة وليس ريحا باردة تجمد الأطراف» .

ويقول سانت بيف : «الناقد هو وزير الجماهير . غير أنه لا ينتظر حتى يُمْلى عليه أحد رأياً . إنه يستبصر ما يجرى ويقرر كل صباح ما الذى يفكر فيه الناس . إن ساعته تسبق ساعات غيره بخمس دقائق » .

ويقول لورد تشستر فيلد : «لنترك الناقد الغبى يعيش على جثث الأعمال ـ أعطونى أنا ، روح العمل ورواءه» .

ويقول بوب : «الناقد الكامل يقرأ كل عمل بالروح نفسها التى كتب بها المبدع عمله . عليه أن ينظر إلى العمل فى شموله ، ولا يسعى إلى أن يتصيد الهنات ، مادامت العاطفة الحقة قد حفزت الكاتب والنشوة قد أوقدت عقله » .

ويقول أيضا : «فى كل عمل ، أنْظُرْ إلى ما يريد الكاتب أن يعبر عنه لا تطلب المزيد فإن أحدا لا يبلغ بالتعبير شيئا لم يقصد الوصول إليه» .

أقوال انتقيتها لأنها تقول صراحة ما أقوله أنا تصريحا أو تلميحا فى نقدى للأعمال . نعم : ينبغى أن يكون النقد مغامرة وسياحة وارتيادا لروائع الأعمال . ويتعين عليه أن يسعى إلى تمييز الباقى فى العمل الفنى من العارض المسرع إلى الفناء . ومن واجبه أن يتجنب العداء للعمل الذى هو مقبل على فحصه ، وأن يعزف اللحن ذاته الذى عزف عليه الكاتب وهو يصوغ عمله . وعليه كذلك أن يغضَّ الطرف عن الهنات طالما أن العمل الفنى قد جاء نتيجة عاطفة حقة وفكر مشتعل .

عليه أن يحلل لنا العمل الفنى بلباقة ورفق ، فيظل العمل بعد النقد ، جسداً حياً ، ولا يموت على مائدة التشريح فيصبح جثة هامدة .

على الناقد أن يجعل من نفسه ممثلا «لمصالح» الجماهير فى بلاط الفن . أن يصبح وزيراً مستنيراً ، حر الفكر ، لا يملى عليه أحد رأياً ، ولا يقف هو عند حدود الواقع ، حيث إنه يسبق وعى الغير ، ويقع فى المقدمة منهم . وعليه أن لا يطلب من المبدع شيئا لم يرده ، ولم يهدف إليه من عمله . عليه أن «يزور» العمل الفنى ، وقد فطن إلى القصد منه . فلا يقول : كان من الواجب أن يكتب المبدع شيئا آخر غير ما كتب .

طيب . وما دور النظريات فى النقد ؟ علينا أن نسترشد بها ، ولا ندعها تركبنا . علينا أن نحذر من أن تُحَوِّل كتاباتنا النقدية إلى تقارير جافة ، فما استحق نقد أن يكتب إذا ما أجهض روح العمل الفنى ، أو أحاله هيكلاً عظمياً ، أو امتص رحيقه الحلو وتركه جافا لا يروى . علينا أن نحذر أن يتحول الغموض الطبيعى إلى إغماض متعمد . وعلينا ـ بصدد الغموض الطبيعى ـ أن نطلب إلى المبدع أن يطلق عليه بعضاً من النور يعين على فهم هذا الغموض ، فتقرُّ أرواحنا وأفهامنا حينما نتبين أن الغموض له وظيفة محددة تخدم العمل ، وليس حذلقة فكرية تزعم وجود عمق غير موجود ، وتغطى على خـواء لا يمكن إخفاؤه ، مهما أمعن الكاتب فى المحاولة .

استبداد الثقافة

ثقافة الاستبداد

فيصل درّاج

فى الحديث عن الإبداع والاستبداد ، يجرى الحديث عادة عن سلطة مستبدة تحدّد أقاليم المسموح والممنوع ، فتكون السلطة تجسيداً لموقف يقاتل موقفاً مختلفاً ، ويستعمل فى قتاله وسائل عدة ، بدءاً بمقص الرقيب وصولاً إلى المقصلة . تنفى الدولة فى هذه الممارسة مبدأ تساوى الحقوق بين المواطنين ، وتلغى مبدأ وحدة المجتمع . تضع مواطناً فوق آخر وتضع مواطناً فى مواجهة آخر . وهى فى هذه الممارسة تعبث بالمواطنين معاً ، لأن السلطة المستبدة تقرّر ما يجب أن يقال وما يجب أن يفرض عليه الصمت والموات .

إن الحديث عن سلطة مستبدة تقمع الثقافة لا يمنع الحديث عن ثقافة مستبدة تساعف السلطة . فوظيفة المثقف تتحدّد بعلاقته بجهاز الدولة أولاً ، حيث يمارس فى هذا الجهاز دوراً إدارياً ـ معرفياً . يقوم بدور فى إدارة وتوجيه أجهزة الدولة . ويقوم بإنتاج معرفى داخل أجهزة الدولة ، وبفضلها . ويكون المثقف ، فى الحالين ، جزءاً من السلطة . مع ذلك ، فإن انتماء المثقف إلى السلطة يعود إلى الطبيعة الداخلية للعمل الثقافى الذى يمنح المثقف مرتبة اجتماعية تضعه فوق من لا يعرف . تقيم المرتبة علاقة عضوية بين المثقف والسلطة ، لأن المرتبة ، كما التراتبية بشكل عام ، تمثّل جوهر السلطة وقوامها . يلتقى المثقف بالسلطة فى علاقة مزدوجة ، علاقة خارجية تتجلى فى الإدارة وإنتاج المعرفة ، وعلاقة داخلية تتمثل بالمرتبة وإعادة إنتاج المرتبة . تقمع السلطة الرعية باسم القانون ، ويقمع المثقف العوام باسم المعرفة ، مع فرق أساسى يلغى التناظر الوهمى بينهما ، فالمثقف لا يقمع العوام إلا اعتماداً على قوانين سلطوية تعرّف النخبة وتحدّد معنى العوام .

وقد تبدو تعابير العلم ، المعرفة ، العلوم والآداب . . . محاطة بالتعظيم ومسيّجة بالتبجيل . غير أن الإكبار فى شكليه يتلاشى فى قراءة مزدوجة : قراءة أولى تتأمل العلاقة بين الثقافة والسلطة ، وقراءة ثانية تحاور فلسفة المثقف وتعاليم مهنته . فالعلاقة بين الثقافة والسلطة ، فى معظم الأحيان ، إن لم يكن دائماً ، هى علاقة بين طرفين متجانسين .

المثقف : من الوظيفة إلى السلطة :

يقول مثل سائر : «من علمنى حرفاً كنت له عبداً» . يؤكدّ القول تقديس المعرفة وحاملها . ويبرّر شكلاً فاضلاً من العبودية ، فالعبودية التى جوهرها فضيلة تكون نفياً للعبودية

ونقيضاً لها . ينحدر القول من زمن قديم حاملاً هالة ومحاطاً بعبق . يحمل العارف من الصفات ما يميّزه عمن يحتاج إلى معرفته ، واختلاف الصفات يستحضر العبودية ويبرّرها . تساوى سطوة البداهة بين المعرفة والعارف ، فيغيب التاريخ ويصبح التجريد اللا محدد سيد المكان .

يتحدث أرسطو عن النقود فيقول : « إن الوظيفة الأصلية للنقود تسهيل عملية التبادل ـ البيع من أجل الشراء »[1] . يستحضر التجريد «الوظيفة الأصلية» ويوكل أمرها إلى قواعد المنطق الشكلي ، غير أن عملية التبادل لا تلبث أن تغيّر من طبيعة النقود الأولى ، فتصبح قيمة قاهرة للبشر والقيم وذاتاً مستقلة تخلق القيم وتتحكمّ بالبشر . ولذلك يقول سوفوكليس : « يجلب المال الصداقة ، الشرف ، الموقع والسلطة »[2] . تصبح طبائع الأشياء الأولى أسطورة ، وتنصاع إلى الانقسام الملازم لها أبداً وتنقسم . يقيم الأصل ـ الأسطورة بين وظيفة العارف ووظيفة النقود أواصر قرابة تنقصها البراءة ، فالمعلم الذى يطرد بحروفه عبودية مفترضة تؤسس حروفه لعبودية حقيقية ، كحال النقود تخلق البشر بعد أن خلقها البشر . وفى الحالين ، تسبق السلطة موضوعها ، فسلطة العارف وجهٌ والعارف قناع ، والبشر أقنعة لمقولات اقتصادية تحددّ أخلاق البشر . تظل السلطة وتحتجب الأسماء الأولى فى تجريدها ، والسلطة لها وجوه متعددة .

يتكىء القول السائر على تقديس المعرفة وحاملها ، كما لو كانت المعرفة فضيلة والعارف حامياً للفضيلة وحاملاً لها . تحتجب المعانى وراء أسطورة الأصول ، التى تمجد أصلاً لا تاريخ له . غير أن التفريق بين الأزمنة يبددّ هالة العارف ، فيكون فاضلاً بقدر ما يكون عدواً للفضيلة . وقد تكون هالته من خلق سلطة اجتماعية تحتاج إلى الهالة المخلوقة لتبرير مصالحها وتأمين سيطرتها . فى بحثه عن أصول سيطرة المتقدمين فى العمر على غيرهم ، فى المجتمعات الزراعية ، يكتب كلود مايّيسو السطور التالية :

« تشكل المعرفة التى يملكها المتقدمون فى العمر أداة سيطرة على من يحتاجها من البشر الأصغر سناً» . ويلتقى هذا القول فى دلالته مع أقوال أخرى : «لا يرتبط احترام المتقدمين فى العمر بمسألة العمر فقط ،إنما يرتبط بشكل أساسى بمعارفهم » ، وكذلك : « فى مجتمع لا يعرف الكتابة ، أى فى مجتمع شفهى بامتياز ، يظل المتقدمون فى العمر ، بسبب التجربة المتراكمة ، المرجع الأساسى للمعرفة»[3] . تؤكدّ هذه الأقوال نتيجتين ، تقول أولاهما : تعطى المعرفة حاملها احتراماً اجتماعياً ، أى سلطة اجتماعية ومصدرها المعرفة . وتقول النتيجة التالية : تتحدد المعرفة بدورها الاجتماعى بوصفها لحظة عملية ، فهذا الدور فى مجتمعات زراعية ، أو فى أخرى لا تعرف الكتابة ، يتمثل فى الإجابة عن أسئلة عملية ، يتقدم بها من تقدم بهم العمر اعتماداً على تجربة متراكمة . تبدأ المعرفة ، إذن ، بوصفها لحظة عملية يعيد تنظيمها تراكم السنين ، وتتحول فى تراكمها إلى سلطة اجتماعية ، أى إلى امتياز اجتماعى شامل .

نقرأ فى « هجاء المهن» ، وهى وثيقة تنحدر من مصر الفرعونية ، السطور التالية : «لا توجد وظيفة أكثر نبلاً من وظيفة الكاتب : إنه الكائن الذى يقود ، والكائن المتحرر من السخرة اليدوية : إنه الكائن الذى يقود . يعمل بريشته ، وريشته تقيم الفرق بينه وبين من يمسك بالمجذاف»[4] . كتب هذه السطور مصرى عاش فى زمن الامبراطورية الوسطى ، كى يثنى ولده عن اختيار مهنة يدوية ، لن تعطيه إلا التعب وشظف العيش والرضوخ إلى الأوامر العليا . فى حين أن مهنة الكتابة ، التى تمناها الوالد لولده ، تؤمن الراحة ورغيد العيش ومنزلة تعطى الأوامر ولا تتلقاها . ولعل امتياز الكتابة الذى أعطى العارف حقاً فى القيادة . أو فى الانتساب إلى من يقود ، هو الذى جعل العارف ينسى اللحظة العملية التى خلقت صورته ، وينسب معرفته إلى عوالم الإلهام والوحى والانكشاف ، ويدّعى طبيعة لا تأتلف مع طبائع «أصحاب المهن» ، وهذا ما يدّل عليه قول أفلاطون : «يظل العمل العضلى غريباً عن كل قيمة إنسانية ، بل يبدو ، بمعنى ما ، نقيضاً لما هو جوهرى فى الإنسان» . تفرض الكتابة فصلاً تقنياً بين العمل اليدوى والعمل الذهنى ، غير أن هذا الفصل يتضمن بدوره فصلاً اجتماعياً ، فالكاتب يقود والمُتَذَهّن مرآة للجوهر الإنسانى ، والمهنة اليدوية لا نبل فيها ، والعامل اليدوى غريب عن القيادة والجوهر الإنسانى ، أى أن من لا يعرف يخضع إلى من يعرف ويكون أداة لخدمته ، وفى خدمته .

ويمكن لامتياز العارف أن يضيء معناه في صورة الشاعر ، من حيث هو ناظم لقول لا يحسنه غيره : «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم». ويضيف بروكلمان إلى هذا : «ونحن نعرف أن الشعراء لم يكونوا في العهد الوثني مفخرة لقبائلهم ، بل كانوا يلعبون أدواراً سياسية أيضاً»(٥) . تتكشف صورة «صانع القول» كاملة ، فهو فخر القبيلة ، وصائغ للأمر والنهي وصاحب بيان ساحر يمدح ويهجو ويصون أعراض القبيلة . يصبح شاعر القبيلة سلطة في القبيلة لأنه يضع «سحره اللغوي» في خدمة القبيلة . وهذا يعني أن سلطة الكلمة تتحقّق ، إن تحققت ، في انتسابها إلى سلطة اجتماعية تجاوزها . والكلمة في ذاتها لا سلطة لها ، حتى إن توّهمت غير ذلك . ولعل هذا الفرق ، الذي يؤيده التاريخ ، يضيء المسافة الشاسعة بين سلطة الكلمة وكلمة السلطة ، إذ تبدو الأولى احتمالاً مرغوباً ينوس بين الظهور والاختفاء ، بينما ظهرت الثانية ، ولاتزال ، حقيقة صلبة . تُحيل سلطة الكلمة إلى شخصية شعبية متطورة كيفياً ، أي إلى فضاء ديمقراطي تمارس فيه الحركة الشعبية استقلالها الذاتي ، وتظهر كلمة السلطة مسيطرة في كل مجتمع تلغي فيه السلطة المستبدة الشعب وتصادر حركته ، فلا يبقى إلا السلطة وكلمتها ، إن لم تصبح السلطة متكأ الكلمة وقوام وجودها . يشير حسن حنفي في كتابه «من العقيدة إلى الثورة» إلى شكل من «سلوك العلماء» يماثل بين الله والسلطان : «فالثناء على الله تدعيم للثناء على السلطان ، والثناء على السلطان نابع من الثناء على الله . وكلاهما قضاء على الذاتية ، ذاتية الأفراد وذاتية الشعوب . فإذا كان هذا هو حال السلطان فإنه لا يختلف كثيراً في صفاته عن حال الله . كلاهما منعم ، واهب ، عادل ، عالم ، قادر . . . فإذا أتى الشارح فإنه يقوم بنفس الدعاء لله . للسلطان الجديد ، فالله قائم والسلاطين تترى . وما الفرق بين أسماء الله الحسنى وألقاب السلاطين ؟ بل إنه في كثير من الأحيان يوصف السلطان بصفات الله . .»(٦) . يضيء هذا القول الاختلاف بين السلطة والمرتبة ـ الامتياز . يندرج العارف في فضاء السلطة المسيطرة ، لا بسبب معرفته الموضوعية ، بل بسبب عرضه لمعرفة قابلة للبيع والشراء . أي بسبب نقله للمعرفة من الحقل الاجتماعي العام إلى ملكوت الخاصة .

فالسلطة السياسية تعترف بسلطة العارف إن كانت تعترف بـ «الأفراد والشعوب» ويكون احترامها للعارف اعترافاً بحقائق الواقع الموضوعية ، أما حين تنغلق السلطة على ذاتها ، وتفرض ذاتها مرجعاً سياسياً ومعرفياً ، فإنها لا تعترف بالمعرفة إلا إذا كانت امتداداً لها ، حيث تحتكر السلطة المعرفة والعارف مقابل مرتبة ـ امتياز . وفي حال كهذا ، يتداخل الكهنوت السياسي والكهنوت المعرفي في سلطة مستبدة تقررّ معنى السياسة والمعرفة في آن . وعن هذا الكهنوت صدر تقنين المعرفة وتعابير الصفوة والعوام وتثبيت المعرفة بوصفها اختصاصاً له وجوهه الموافقة . إن المرتبة هي قوام المعرفة التقليدية ، لأنها لا تتحقق وتتجسد بوصفها مرتبة إلا إذا نقضت ودمرّت سلطة المعرفة من حيث هي سلطة موضوعية . ويمكن أن نشير هنا إلى كتاب عامر بالإيحاء ، كتبه خالد زيادة وعنوانه : «كاتب السلطان ـ حرفة الفقهاء والمثقفين» ، نقرأ فيه السطور التالية : «خدم الكاتب ، وخلال أجيال طويلة ، المصالح المالية للحاكم والأمير والملتزم ، ودوّن مراسلاتهم ، وتحمل في الوقت نفسه تعنتهم ، وطالما الكاتب يلتزم حدود وظيفته الضيقة ، فإنه كان خارج التاريخ وخارج أي دور في الدولة أو المجتمع . ومن هنا الانطباع حول استمرار تشكيلاتهم على حالها من القرن العاشر حتى القرن الثامن عشر . وكانت وظيفة الكتابة ينظر إليها بكثير من الشك والريبة والدونية ، فالكاتب متهم بالاختلاس والتزوير . . .»(٧) . إن السطور السابقة مثقلة بالمعاني . نقرأ فيها الكاتب الطقوسي ، الذي ماثل بين الكتابة والمرتبة ، والتزم بخدمة السلطان . ونرى فيها ركود التاريخ في ركود النسق الكتابي ـ السلطوي ، إذ السلطان مرجع الكتابة وامتهانها . ونتأمل فيها تدمير سلطة الكتابة في التدمير ـ الذاتي للكاتب ، الذي وضع ذاته «خارج التاريخ» ونتقرّى أخيراً تبدّد هيبة العارف ، الذي هجر أرض المعرفة إلى بلاط الارتزاق . وهذا النسق ، في شكل الكاتب أو الفقيه ، لازم ، ولايزال . كل سلطة تحتاج التزوير الكتابي لتحجب تزويرها السياسي . وعهد النميري لايزال قريباً في شعاراته وفي ممارسات مبرّر الشعارات . والوثائق التي جمعها فرج فودة في كتابه (قبل

السقوط) تعطى صورة لمثقف السلطان ، الذى يعتصم بمرتبته وينتهك التاريخ : «إن الحملة التى يتعرّض لها الرئيس نميرى الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية ، قد تعرض لها من قبله سيد الأنبياء والمرسلين ، وتعرض لها جميع دعاة الإصلاح»[٨] . يرفع الشيخ سيدَه إلى مقام النبوة كى يرفع ذاته إلى مقام المريد الفاضل ، والسيد يستند إلى آلة العسف ، والشيخ إلى هالة توارثها من زمن راكد يساوى فى ركوده بين هيئة العارف والفضيلة .

إن العلاقة المتبادلة ، بشكل لا متكافىء ، بين سلطان يحتاج إلى التبرير ومبرِّر يحتاج إلى سلطان ، هى فى أساس استمرار الشكل المؤسساتى لمثقف السلطان والثقافة السلطوية . وإذا كانت تلك الثقافة قد مزجت ، قديماً ، بين السلطان والمقدس ، وقدست العارف الذى يقدس السلطان ، فإنها ، فى شكلها الحديث ، واصلت سيرتها الأولى بعد أن غيرّت القناع الذى يقع عليه التقديس . فقد كان المقدس يشير إلى شخص يقول بالجهاد ويمثّل ظل الله على الأرض ، فانتقل ، فى الزمن الحديث ، إلى جهاز الدولة الذى يكتسح فى اتساعه المجتمع ويلغيه .

أصبحت الدولة هى المقدس وسقط ماعداها فى خندق المروق . وفى الحالين ، أفرزت السلطة الكاتب - المرتبة ، الذى يحمل فى جوانبه المقدس ، لأنه يدافع عن سلطة لا خارج لها .

سلطة الثقافة/ثقافة السلطة :

فى دراسته الشهيرة : «العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى» ، يكتب ڤالتر بنيامين السطور التالية : «وقد نعبر عن العنصر المفقود بكلمة «العبق» - الهالة - ونخلص من ذلك إلى : أن ما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى - ولذلك دلالته بلا شك : ولكنها تخرج عن مجال الفن ، ويمكن القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تنتزع المستنسخ من مجال المأثور ، فالاستنساخ يستبدل بتفردّ الوجود تعددية النسخ . ويسمح الاستنساخ للمتلقى باستقبال المستنسخ فى محيطه الخاص ، حيث يبعث العمل حياً . وقد أدت هاتان العمليتان إلى زلزلة عاتية للتقاليد المأثورة»[٩] . ينظر بنيامين إلى التقنية الجديدة ، ونظرته مخلوطة بالحلم ، ويرى دورها فى كسر ثقافة الطقس ، حيث الموضوع الثقافى من نصيب نخبة ومحاطٌ بالهالة والأسرار ، وتأتى التقنية لتجعل منه شأناً عاماً . وتخلع عنه أقمطة الغموض والأسرار . فما هو سر إن تدّنى أصبح مألوفاً .

يخسر الموضوع الثقافى فى تعميمه أسراره ، يصبح مجتمعياً وقريباً من الفهم والإدراك . ونقيض ذلك صحيح بدوره . يأخذ الموضوع شكل السر حين يكون خاصاً ومحاطاً بالأسرار . وينتهى السر إذا انتشر . لذلك فإن انتشار المطابع قلّص من هالة الأستاذ . ولعل هالة الأستاذ القديم هى التى دفعت الشيخ التقليدى ، يوماً ، إلى احتقار معلم المدرسة . والأمر فى جُماعه تأكيد احتكار المعرفة وحجب الاحتكار وإعادة إنتاج الحجب والاحتكار معاً . والممارسة هذه هى التى تجعل الشيخ التقليدى يتقدم كقناع لنسق مؤسساتى له قواعده وأصوله وأعرافه ، أى له جملة الصفات التى تسبغ عليه التعظيم والتبجيل ، ولذلك فإنّ الشيخ لا يقدم معرفة مختصة بقدر ما يتخصص فى الدفاع عن النسق الذى يستمد منه التعظيم والتبجيل . لكأن الشيخ التقليدى فى قناعه المتوارث يمارس اختصاصا مزدوجاً ، فهو مختص فى إيضاح ما تلغزّ من الأمور ، وهو مختص فى الانتماء إلى نسق مبجّل . يستمد من الاختصاص الأول شرف المرتبة ، ويستقى من الاختصاص الثانى المنزلة المكرمّة . والشرف ، كما التكريم ، يفرض تأبيد النسق وإحياءه باستمرار . نعثر فى هذا المدار على كتاب عنوانه : «آداب العلماء والمتعلمين» لمؤلفه الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن على . ومع أن الكتاب يقصد تكريم العلم والمعرفة . فإنه ينير المقصد الذى نسعى إليه ، لأنه يتضمن جملة من التعاليم تسند القول السائر : «من علمنى حرفاً كنت له عبداً» . وبهذا المعنى ، فإن الكتاب المذكور وثيقة تشرح أحوال النسق وضرورة استمراره . كما أن وجوده فى طبعة جديدة - ١٩٨٥ - برهان على وجود ثقافة الطقس وعملها على الاستمرار .

يحمل الفصل الخامس من الكتاب العنوان التالى : «فى آداب المتعلم مع شيخه وقدوته وما يجب عليه من عظيم

حرمته» . نقرأ فى الفصل التعاليم التالية : «على الطالب أن ينقاد لشيخه فى أموره ، ولا يخرج عن رأيه وتدبيره ، . . . ويبالغ فى حرمته ويتقرّب إلى الله بخدمته ، ويعلم أن ذله لشيخه عز ، وخضوعه فخر ، وتواضعه له رفعة»[١٠] . يبدأ التعليم إذن بمقدمة أساسية . على طالب العلم أن يلغى ذاته أمام المعلم ، وأن يعترف أن الفرق حاكم العلاقة بينهما ، وأن يقرّ بأن إرضاءِ الشيخ فريضة دينية ، لأن ما يوجد فى الشيخ لا يوجد فى غيره . ويتم تأكيد التعاليم فى سطور لاحقة : «أن ينظره بعين الإجلال ويعتقد فيه درجة الكمال» . إن القول بكمال الشيخ يفرض على التلميذ أن يتخلى طائعاً عن حريته وأن يلغى فكره ويأخذ المعارف بلا سؤال أو فضول ، فالتلميذ فى حضرة الكامل امتاز عن غيره بعبودية سعيدة . لا يتم فى هذه التعاليم تكريم حامل المعرفة بل شخصه ، وهذا ما يفرضه سيداً مطلقاً يتحكمّ بأفكار التلميذ وشخصه أيضاً . وينتج عن ذلك أن العبد السعيد لا يتعلمّ كمّاً من المعارف فقط ، إنما يتعلم أيضاً قواعد إنتاج عبد سعيد قادم . تتضمن هذه التعاليم نتيجة لها شكل البداهة . إن سلطة المعلم تساوى سلطة الحقيقة التى يشخَصها . وبما أن هذه الحقيقة كاملة ولا نقص فيها ، فإن سلطة المعلم لا تحتمل النقصان . وهذا ما يجبر التلميذ على أن « يصبر على جفوة تصدر من شيخه ، أو سوء خلق ، لا يصدّه ذلك عن ملازمته وحسن عقيدته ، ويتأول أفعاله التى يظهر أن الصواب خلافها على أحسن تأويل ، ويبدأ هو عند الجفوة بالاعتذار ، والتوبة مما وقع والاستغفار . . .»[١١] . ترفع كلمة التأويل الشيخ إلى مقام النص المقدس ، فمختلف عن البشر هو ، وجَوْهَره لا يعادل ظاهره ، وهذا ما يعطى الشيخ صفة : العصمة : يبدأ الأمر بالمعرفة وينتهى بالخضوع ، لكأن المدرسة التقليدية لا تروض العقل وتصقل المحاكمة بل تدرّب التلميذ ليصبح عبداً باسم المعرفة . وتظهر فى هذه المواصفات فلسفة السيد والعبد ، بالمعنى العادى للكلمة .

يدور الأمر بين أقنعة فى علاقة دائرية تعيد إنتاج الأسياد والعبيد . ولعل دورة الأقنعة هى التى تجعل العبد ينقل ممارسات السيد قبل أن ينقل تعاليم الكتاب الذى يشرحه السيد . تتحول الكتب إلى حاشية نافلة ، وتظل علاقات السيطرة والخضوع فى جملة من الإشارات والرموز ، التى توازى الحياة ولا تتقاطع معها . وهذا الثبات يفسر ثبات اللغة الساكنة التى ترفض لغة التجربة ، لأنها لغة الحياة . والأساس هنا استمرار التقاليد فى استمرار الممارسات الثابتة ، حيث صورة المعلم الأول تماثل صورة المعلم الأخير ، وحيث مرتبة المعلم الأخير تتكىء على مرتبة المعلم الأول . ولذلك يمكن القول : ليس النص هو الذى ينقل التقليد بل تقليد الأستاذ الذى يقرأ النص .

والأستاذ نمط من الأعراف والعادات والسلوك وله ممارساته النمطية فى التعامل مع المعرفة ومن يحتاج إليها . يرث التلميذ مرتبه أستاذه عندما يرث منه موقفه النمطى من المعرفة ، أى أنه لن يكون أستاذاً إلا إذا أتقن فن القمع وفن الخضوع فى إطار المعرفة . يخضع بإتقان إلى من هو أعلى ويقمع بإتقان من هو أدنى ، فالمرتبية القائمة فى حقل المعرفة اختزال أو مضاعفة لأشكال المرتبيات الأخرى . ولذلك ، فإن زمن المثقف المستبد يتواتر فى لعبة مزدوجة يمثل فيها دور السيد ودور العبد معاً . يجعل عنصرا اللعبة المزدوجة المثقف جزءاً من السلطة وجزءاً فى السلطة . فهو جزء من السلطة لأنه يكرس القمع ويؤكدّه ، وهو جزء فى السلطة لأنه يمارس امتياز المرتبة . يعيد المثقف إنتاج المنطق السلطوى فى حقل المعرفة . تتجلى أحادية المرجع وتبرز ضرورة الامتثال ، ومرجع الممتثل يقوم فى سلطة خارجة عنه تفرض عليه الامتثال .

المرتبة فى المعرفة صورة من صور المراتب الاجتماعية ، أو انعكاس مختزل لمرتبة ـ أساس ، لا تحظى بهالتها وتحتفظ بها إلا بسبب تمازجها مع جملة من العلاقات الاجتماعية القائمة على المرتبة . ولذلك فإن تراجع الشيخ القديم وظهور «الأكاديمى» لا يغيرّ ، بالضرورة ، علاقات الإملاء والامتثال ، فقد يستعيد «الأكاديمى» طقوس الشيخ بشكل آخر . تبقى الهالة واللغة المصنوعة والامتياز وتقنيات الاختصاص وأحادية المرجع وتأويل «الأكاديمى» الذى يسخر من «الاجتهادات البسيطة».تستمر علاقات السيطرة والإخضاع وتتغير تقنياتها ، فللكهنوت المدرسى زمنه وللمؤسسة العلمية زمنها . يحكم الكهنوت باسم المقدس والذكاء الآلهى ، وتحكم المؤسسة الأكاديمية باسم

العقل . ويظل التعليم فى الحالين سلطة ووجهاً من وجوه السلطة . يرى بيير بورديو ، فى حديثه عن المؤسسة الجامعية الفرنسية ، أنّ هذه المؤسسة «تعيد فى بنيتها ، ووفقاً لمنطقها المدرسى الخاص بها ، إنتاج حقل السلطة» ، حيث «يتوزع أساتذة الكليات المختلفة بين قطب السلطة الاقتصادية والسياسية وقطب الامتياز الثقافى»[١٢] ، ويأخذون فى توزيعهم بمبادىء «القطاعات المختلفة للطبقة المسيطرة» . يعتمد بورديو فى تحليله على مقولات : السلطة ، الامتياز ، الطبقة المسيطرة ، مؤكداً استمرار ثنائية قديمة : من يملك السلطة يملك المعرفة ، أو «من يملك» يملك السلطة والمعرفة معاً . يغير اختلاف الأزمنة ظواهر الأشياء ، ففى زمن الكهنوت المدرسى كانت المعرفة علاقة خارجية فى السلطة جوهرها التبرير ، أما فى الزمن الحديث فقد احتفظت المعرفة بدورها التبريرى بعد أن أضافت إليه دوراً جديداً يجعلها علاقة داخلية فى السلطة ، أى معرفة تسهم فى إعادة بناء السلطة وتطوير فاعليتها . لم يعد دور المعرفة تبرير ممارسات السلطة ، إنما أصبحت السلطة ، فى علاقاتها المتعددة ، موضوعاً للمعرفة . وعن هذا الموضوع صدر المثقف التقنى والمستشار السياسى والخبير الأكاديمى والأكاديمية التى تولّد الخبراء .

تسيطر السلطة الحديثة على المعرفة من أجل إنتاج معرفة تمنح السلطة شرعية وتعيد إنتاجها بوصفها سلطة شرعية . فتبدو السلطة أثراً لاصطفاء طبيعى قائم على الموهبة والجدارة ، ويصبح الذكاء المتقدم عنصراً فى السلطة ومنها ، بل قاعدة لوجودها . فالسلطة هى الذكاء والشعب هو الغباء . وهذا ما قصد إليه بورديو فى حديثه عن «عنصرية الذكاء» ، وهى عنصرية ، كما يقول ، خاصة بالطبقة المسيطرة ، تعيد إنتاج «رأس المال الثقافى» بوصفه معطىً طبيعيا يلازم الطبقة المسيطرة ، ويبرهن على تفوقها ويسوّغ امتيازاتها ويدلل على حقها فى إخضاع الطبقات الأخرى . تستعيد مقولات الامتياز ، التفوق ، الحق ، صورة الشيخ الذى يكبل تلميذه بقيود التعليمات ، مع فرق جوهرى ، يجعل من السلطة المثقف الأول بامتياز . تصدر «عنصرية الذكاء» الملازمة للطبقة المسيطرة ، فى المجتمع الحديث ، عن سياسة سلطوية تحدّد إنتاج/استهلاك ، وإرسال/استقبال المعرفة . يتحول المثقفون إلى عناصر وجزئيات يتم مزجها فى المؤسسات السلطوية من أجل إنتاج «عنصرية الذكاء» . يقول بورديو : «عنصرية الذكاء هى عنصرية المثقفين ، أى عنصرية طبقة مسيطرة تقوم سلطتها على امتلاك الألقاب المفترض أنها ضامن للذكاء»[١٣] . ليس العنصر المحدد فى هذه «الطبقة» المثقف بوصفه فرداً ، أو المثقفين بوصفهم أفراداً ، بل هو اللقب من حيث هو رمز سلطوى حددت دلالته سلطة محدّدة . يمحىّ المثقف وراء اللقب ، ويمحىّ اللقب وراء السلطة التى تمنحه حقيقتها . يبرز اللقب ، فى المنظور السلطوى ، ضامناً للحقيقة ، يدلل على حقيقة هى حقيقة السلطة . يأخذ اللقب شكل المرجع المحايد الذى يقول بالموضوعية بسبب حياده . يقول اللقب الحقيقة بفضل ذكاء الإنسان الذى يحمله ، ويقول الإنسان الذكى الحقيقة بفضل اللقب الذى فى حوزته . وهكذا تنوس الموضوعية ، سلطوياً ، بين عنصرين محايدين : اللقب والإنسان الذكى . يعود اللقب ، فى توسطاته المتعددة ، إلى السلطة ، لأن السلطة هى من تحدد معنى المؤسسة العلمية ودرجات الألقاب ووظيفة أصحاب الألقاب ومساحة شهرتهم . . ووفقاً لهذا المنطق ، فإن «نجوم الثقافة» لا وجود لهم بوصفهم ذواتا مستقلة ، بل بوصفهم علاقات خاضعة لقوانين التسليع الثقافى الذى يؤكد «عنصرية الذكاء» . ويبدو الأمر واضحاً فى تأمل معنى النجومية ؛ فالأخيرة تحيل إلى ما هو جماهيرى ، والجماهيرى ثقافياً يُحيل بدوره إلى جملة الأجهزة التى تخلق «النجم الثقافى الجماهيرى» ، والأجهزة الأخيرة هى أجهزة الدولة الأيديولوجية ـ الإعلامية . تساوى النجومية الثقافية استطاعة السلطة الأيديولوجية التى تنتجها ، أى أن النجومية هى الحالة الثقافية السلطوية فى أكثر أشكالها رهافة ونجاحاً .

وكما تصنع السلطة نجمها الثقافى وتتأمل نجاحه فى نجاحها ، فإنها تنتج لغة تمجدّ النجم الثقافى فى تمجيدها للسلطة التى خلقته . وهى لغة جوهرها المسافة والاختلاف تتحدث عن : اللامع ، الألمعى ، المتميز ، المرموق . . . وهو حديث ، فى اللحظة ذاتها ، عن : المبهم ، البليد ، المبتذل ، الغبى . . . ويمكن لهذا الحديث أيضاً أن يتتابع فى ثنائيات شهيرة مثل : النخبة/الجماهير ، الصفوة/العامة

السامى / الشعبى . . . وفى الحالات جميعها ، سواء كان ذلك فى النعوت المفردة أو الثنائيات التليدة ، فإن المثقف الكبير ، فى الزمن الحديث ، هو السلطة ، التى تنتج فى أجهزتها عنصرية الذكاء ونجوم الثقافة وهالة الألقاب . وإذا كان كاتب الكهنوت يضع كتاباً يقنن العلاقة بين العارف والمريد ، فإن الدولة الحديثة تسن قوانين الرقابة ، الواضحة منها والمضمرة ، وترمى على كاتب بالنجومية والراحة وعلى آخر بالنفى والحرمان . إضافة إلى ذلك ، فإن تعملق أجهزة الدولة واكتساحها للمجتمع المدنى ، يعطى للتلميذ القديم المقموع دلالة جديدة . فقد أعطى التلميذ القديم مكانه للمجتمع بأسره ، بعد أن أصبحت أجهزة الدولة السمعية البصرية تصوغ ثقافة المجتمع وتختار عناصرها . أصبحت الدولة مثقفاً جمعياً وعقلاً جامعاً يصوغ عقل المجتمع وفقاً لقوانين المسموح والممنوع .

المثقف المستبد وفلسفة المسافة

أعطى تاريخ الكتابة الكاتب مرتبة تميزه عن غيره ، وأدرك الكاتب معنى المرتبة وضرورة الحفاظ عليها . وإذا كان الكاتب يلغى ذاته فى حضرة من هو أعلى منه مرتبة ، فإنه يشهر هذه المرتبة فى وجه القارىء العادى ، وفقاً لفلسفة يمكن أن تدعى : فلسفة المسافة ، إذ المسافة ضرورة تفصل الكاتب عن القارىء ، وترمى بهما إلى حقلين مختلفين : حقل المعرفة وحقل الجهل . إن البدء من المسافة بدء من عقد مضمر يعترف به طرفا العلاقة . يعترف الكاتب بجهل القارىء ويعترف القارىء بأنه فى حاجة إلى الكاتب لأنه يحتاج معرفة الكاتب . يحدد العقد المضمر شكل العلاقة بين الطرفين ، ويكون احترام المسافة أساس العقد وجوهره ، فعلى القارىء أن يدرك أن احترام المسافة شرط للتعلم ، فيقبل بما يقوله الكاتب طائعاً وراغباً ، ولا يخضعه إلى تساؤل ومحاكمة . تنتهى فى فلسفة المسافة إمكانية الحوار ، ويتحوّل القارىء / التلميذ إلى طرف سلبى خاضع ، ويتحول عقله إلى مخزن للمواد التى يقررها الكاتب أو المعلم . تأخذ المعرفة شكل «الهبة» التى يمنحها طرف موهوب إلى طرف منعت عنه الطبيعة الموهبة[١٤] .

تفترض فلسفة المسافة القارىء / التلميذ الجاهل ضرورة ، أى أنها تعترف بضرورة الجهل قبل اعترافها بضرورة المعرفة . ينتج العارف الجاهل الذى يحتاجه ، لأن وجود الجاهل ييسر وجود حامل المعرفة . يستمد حامل المعرفة شرعية وجوده من وجود آخر لا يعرف معنى المعرفة ومن ضرورة تحويل هذا الجاهل إلى متعلم . تخلق فلسفة المسافة الجاهل ثم تضيف إليه صفة أخرى هى : العجز . لا يستطيع الجاهل أن يعى معنى الأشياء لوحده بسبب نقص يحايث طبيعته ، ويحتاج إلى آخر له طبيعة لا نقص فيها ، يشرح له غامض الأشياء .

تتحوّل المعرفة ، كما العارف ، فى فلسفة المسافة إلى أسطورة . فالعلم بحر لا قاع له ولا يُستنفد ، والعالم الفاضل بحر بدوره لأنه يغوص فى بحر العلم الذى لا قاع له . لا تقصد هذه الفلسفة تمجيد الاكتشاف العلمى أو تأكيد نسبية المعرفة ، إنما ترمى إلى ترويع القارىء / التلميذ ، وإشعاره بصغره ومحدودية عقله وإخباره أيضاً بعظمة العارف وأسراره المعرفية . ولعل كتابات مصطفى محمود صورة عن هذا الترويع المزدوج . تبدأ هذه الكتابات بالحديث عن معجزات الكون وعن محاولات «الاكتشافات العلمية» للنفاذ إلى هذه المعجزات . ثم تنتهى إلى عجز العلم وتأكيد معجزات الإيمان ، حيث الأخير ، ومكانه القلب ، درب ذهبى إلى المعرفة الهاربة أبداً . إن نقض إمكانيات العلم بإمكانيات الإيمان يحوّل العلم المفترض إلى فولكلور متعالم والإيمان المزعوم إلى فلكلور إيمانى . يقوم مصطفى محمود بتزوير المنطق العلمى الحقيقى لخدمة أيديولوجيا دينية تتلف العقل والعلم معاً . وهو فى ذلك يمارس فن المسافة وفن الإقناع المرتكز على مسافة ، لأنه يبدو عارفاً بشؤون العلم والدين ، ولأنه يوحّد فى شخصه خطاب المثقف الحديث وخطاب الشيخ التقليدى فى آن . وإذا كان البعض يمارس فن المسافة اعتماداً على لغة متكلسة تخلق النعيم والجحيم بلا قياس ، فإن محمود يأخذ بلغة عادية ويمارس فن المسافة اعتماداً على الذاكرة المغلقة . تبدأ الأمور وتنتهى فى الذاكرة ، فى تجريد متكامل ، بدون الاقتراب من الواقع أو التجربة . تختزل وقائع الحياة كلها فى إيمان مطلق السراح ، يحدد معالمه عارف مطلق المعرفة .

يشكل القمع لحظة جوهرية فى فلسفة المسافة . وبما أن إتقان القمع يستلزم إتقان وسائل القمع ، فإن فلسفة المسافة تنتج فن

المسافة ، أى الفن الذى يسوّغ سيطرة العارف وتأكيد المسافة . يبرز هنا مفهوم : السر وفن فض الأسرار . لا يتعامل العارف المستبد مع موضوع المعرفة بل مع السر الذى أضافه إلى الموضوع ، أى أن دوره خلق السر وكشفه ، بدون شرح الموضوع المفترض شرحه . إن شرح الموضوع بطريقة واضحة وبسيطة ومفهومة يلغى المسافة بين العارف والتلميذ ، ولذلك يكون على العارف أن يقفز فوق الموضوع الحقيقى واستجلاب موضوع وهمى يحجب الموضوع الحقيقى ويُغيّبه . فعندما يقول العارف : «والله لو بذلتم مائة عام فى سبر أغوار هذه الجملة لما أفلحتم» ، فإنه لا يتحدث عن الجملة المفترضة بل عن السر الذى أضافه إليها ، متحدثاً فى الوقت ذاته عن ذاته بوصفه كاشفاً للأسرار . ولعل فن المسافة هو الذى يدفع «المثقف التقنى» إلى«سبر أغوار النص» فى مستوياته المختلفة لاستخراج المعنى الراقد فى المستوى الأخير ، بدون الاعتراف بالمكوّنات الاجتماعية ـ التاريخية التى أنتجت النص . يقترب «التقنى» من العارف المستبد ويدخلان معاً إلى «بيت السر» ، الغامض ، الماوراء ، المحتجب ..... يعالج الأول البنى الذهنية فى لغة ذهنية ترى المفاهيم ولا ترى البشر ، ويجول الثانى فى مملكة المجردات حيث لا أرض ولا بشر إلا من لغة تخلق الأشياء فى أسمائها . لكأن دور المعرفة ليس شرح الوقائع المشخصة ، بل تأويل وقائع وهمية تحجب الوقائع الأولى وتستخفها . وفى الحالين ، يتجاوز الأمر حدود الجهل والمعرفة ليحقّق صيغة القامع والمقموع . ولذلك ينتهى موضوع التعليم ، فى دلالته التحررية ، ويأخذ مكانه موضوع : التلقين ، حيث يكون دور القارىء/التلميذ استظهار ما قاله المعلم . ينقلب دور التعليم إلى ضده ، يتعلم القارىء/التلميذ ما يمنع تعلمه ، لأن ما تعلمه يدور بين التلقين والاستظهار . التلميذ ، فى فلسفة المسافة ، ظل شائه لمعلم ـ مثال . وكما فى كهف أفلاطون فإن الظل لا يساوى المثال أبداً . تتوزع صفة الأبدية على الطرفين ، فالمعلم ـ المثال أبدى ، والتلميذ ـ الظل أبدى بدوره . واختلاف الطبيعة بينهما اختلاف فى الذكاء ، ذكاء أعلى وذكاء أدنى ، ذكاء فقير يخضع إلى آخر مغاير له ، أى إرادة إنسانية تخضع إلى إرادة أخرى ، باسم العلم .

تهرب فلسفة المسافة من التجربة ومن الوقائع المشخصة التى تُحيل إلى تجربة أو تجارب . فلسفة تنغلق فى الثبات وتمجد الثابت . وانغلاقها هذا يدفعها إلى تقديس الكتاب ، المكتوب ، الكلمة ... وتمجيد المعلّم ، أسلاف المعلم ، شرّاح الكتاب ، لكأن دورها كله تأبيد المسافة ، بين الكلمة والواقع ، من أجل تأبيد المسافة بين العارف ومن يحتاجه . يتم اختزال الأزمنة المختلفة فى زمن المعرفة المغلقة ، لأن القول باختلاف الأزمنة يقضى بالانفتاح على أزمنة جديدة تخلخل زمن المثقف المستبد المتوارث ، وتخلخل الواقع الاجتماعى الذى يورّث معرفة مستبدة . فى حدودٍ مثل هذه يخسر الذكاء صفته الاجتماعية ، فيكون هبة آلهية تم توزيعه على البشر وفق إرادة إلَهية . ولعل هذا الذكاء الموزّع إلهياً هو الذى يجعل البعض يتعلق بلغة عربية متكلسة ، إذ إنه فى تعلقّه هذا يشى بالسر الإلَهى الذى وضعه الله فيه ، أو يعلن عن انتمائه إلى الفئة التى خصها الله بذكاء خاص .

ومع أن الأمر يدور حول مفردات : المدرسة ، المعلم ، القارىء والكاتب ، فإنه يدور أولاً حول : العبودية والانعتاق . فالقبول بكتب ثابتة وشرّاح ثابتين للكتب الثابتة يفرض وجود قيود ثابتة ، بينما يأمر الانعتاق بفكر إنسانى طليق ، بذكاء يقرر فاعليته بشكل حر وتعيد فاعليته صياغته بشكل متوال . الذكاء فضول ومراقبة وبحث وتقصٍّ قبل أن يكون حزمة أفكار أو استظهار دقيق لجملة من أفكار . ومثلما يُحيل النص الثابت إلى القيد ، فإن الذكاء العملى يستحضر الإرادة الحرة ، فلا بحثَ ولاتَقصى بدون شخصية إنسانية مستقلة الإرادة ، تعترف بغيرها ، وتعترف باختلاف محتمل بينهما . بهذا المعنى ، فإن دور التعليم إطلاق «الأنا» وخلق المتعدد ورفض التماثل ونفى فلسفة المسافة . يتخذ التعليم المتحررّ من تساوى عقول البشر مبدأً وقاعدة ، فلا ينغلق عقل التلميذ فى دائرة حددّ مساحتها المعلم . بل ينفتح على عالم تقرّر آفاقه شخصية التلميذ وأسئلته المتواترة . يكفى من أجل تحرير «الجاهل» الاعتراف بقدرته على السؤال ؛ أى الاعتراف بذاته الإنسانية وبقدرته على الاختيار . فلقد وجد الإنسان ووجد معه ما يسعفه على الفهم والمحاكمة . والفكر ليس صفة «الإنسان المفكر» بقدر ما هو صفة للإنسان بشكل عام . وبسبب هذه الصفة يكون على الاستبداد ، فى أشكاله كلها ، أن يقمع الإنسان ، كى لا يسأل عن أسباب المسافة بين القامع

والمقموع . ويرى المسافة قدراً أو إرادة إلهية . يفيض السؤال باستمرار عن سؤال المعرفة ليواجه الهيئة الاجتماعية التى أنتجت المعرفة . ينتقل السؤال من حيّز المعرفة إلى مجال الوعى ومن مضمون الكتاب إلى لغته ومن فراغ المدرسة إلى رحابة الشوق الإنسانى المقموع . فالمطلوب الاعتراف بإنسانية التلميذ قبل الاعتراف بحاجته إلى التعلّم ، والاعتراف بحاجات الإنسان اليومية قبل الاعتراف بـ « حكمة الكتب » . وهذا يفترض قلب العلاقة بين التلميذ والكتاب ، وتغيير العلاقة بين المعلم والتلميذ . لا تصنع الكتب البشر إنما يكتب البشر الكتب ، ولأنها منتوج بشرى فإنها تضمحل وتندثر ، أو تعاد كتابتها وفقاً للظروف المتغيرة التى تغيّر البشر . وتأكيد التغيير تمييز بين البشر والأشياء ، إذ إن إقامة المرجع الثابت فى كتاب ثابت تحوّل الإنسان الذى يقبل به إلى شىء بين الأشياء الأخرى . ولذلك فإن نفى الكتب إعادة اعتبار إلى البشر ، لا بمعنى تمجيد الأمية بل بمعنى إطلاق العقل كى يعيد تقويم الكتب(١٥) .

ومثلما يستطيع العقل الطليق أن يرمم الكتب أو يهدمها ، فإن تلميذ العقل الطليق يستطيع قبول المعلم أو رفضه من حيث هو كاتب لكتاب أو شارح له . ويتحقق هذا الفعل فى تربية مغايرة تستبدل الحوار بالتلقين ، وتنقل التلميذ من القمع إلى التحرّر بقدر ما تنقل موضوع المعرفة من المجرد إلى المشخص . إن الانتقال إلى الوقائع المشخصة شرط لعلاقة حوارية بين التلميذ والمعلم ، حيث تختفى أسرار الكتاب وغوامض النصوص وتظهر الأسئلة عارية . وقد يقال : إن فى بعض النصوص ، كما فى الأسئلة ، غوامض تحتاج إلى مختص لإيضاحها . يفيض الأمر عن الظاهر والغامض ويمتثل من جديد إلى قواعد الفكر الذى ينكر العبودية . يتساوى فى هذا الفكر البشر ، وتتساوى العقول البشرية . وتفقد المعرفة هالتها لتصبح مهنة بين المهن الأخرى . ولقد عبر جرامشى عن هذا النزوع حينما قال : «كل البشر فلاسفة» ، و «كل البشر علماء» و «كل إنسان مرب» . وكان فى قوله يشير إلى الإمكانية الإنسانية التى تكتشف ذاتها فى التجربة ، فذكاء الإنسان لا يقوم فيه بل فى فضاء طليق يجرّب فيه ذكاءه فى تجارب طليقة .

تعلم فلسفة المسافة أن الجهل لا يساوى الأمية ، وأن التعلّم لا يعنى المعرفة ، وأن شرط المعرفة هو الحرية . وعندما قال إنجلز : «لا يمكن للمعلم أن يعلّم التلميذ إلا بعد إعادة تعليمه بوصفه معلماً» ، فإنه كان يتأمل تلك المسافة الظالمة بين طرفين ، لكأنه كان يقول . لا يستطيع المعلم أن يعلّم التلميذ مبادىء المعرفة إلا إذا كان قد تعلم بدوره مبادىء الحرية .

المثقف وألوان المرتبة .

يتعيّن المثقف بمرتبة معرفية ـ اجتماعية . سعى إليها وتوسّلها ، فيحتل المرتبة ويدافع عنها ، أى يأخذ بممارسة تعيد إنتاج المرتبة وتجدّد الامتياز . ويختلف وعى المرتبة باختلاف الوعى . فى بؤسه وارتقائه ، بدءاً بالمثقف الجلاّد وصولاً إلى المثقف الذى يريد أن يكون شعبياً ، ولا يستطيع .

يكتب توفيق الحكيم فى كتابه : (زهرة العمر الجمل التالية : « وها أنذا اليوم قد انتصرت . . . نعم . لقد انتصرت . . . فأنا الآن للفن وحده ، ولا أرجو إلا أن يكون هو أيضاً لى . قليلاً قبل أن ألفظ النفس الأخير»(١٦) . يعيش الحكيم مرتبته فى فضاء متعال ينكر فضاء الآخرين ويستنكره ، يعتنق الفن بقدر ما يتمنى أن ينتمى الفن إليه . وشوق الحكيم ، ظاهرياً ، لا غبار عليه ولا دنس فيه . فاللواذ بالفن ارتقاء بالروح وتطلّع إلى معرفة ودرب إلى « الفكرة المطلقة» . غير أن كلمة اللواذ لا تلبث أن تُحيل إلى أمر آخر . فالحكيم لا يلتجىء إلى الفن إلا بسبب «خارج الفن» الذى يرمى عليه بالاغتراب ، فالفن نقاء وما عداه دنس . والدنس هم البشر الذين لا يعرفون الفن . أو لم يسمح لهم الزمن بالتعرّف على الفن . يعود الحكيم إلى قول أفلاطون ويجسّده فى زمن آخر ، إذ البشر ـ الأفكار مرتبة والبشر ـ العضلات مرتبة أخرى . يتجول الحكيم فى مملكة الأفكار المتعالية وينظر إلى أسفل فيرى ما «خارج الفن» ويرتعب ، فكل ما لاينتمى إلى سماء الفكر عارض ولا تاريخ له . ولهذا يكتب الحكيم :«ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة . . . هذا الآدمى الذى يركز كل وجوده فى فكره كما تتركز أشعة الشمس فى عدسة ، ليستطيع أن يحدث مثلها حريقاً مخيفاً أو نوراً وهاجاً ساطعاً . . . ؟ ولكن هل كل من تجرد من حياته فى سبيل الفكر

ينظمه الـزمن فى سلك العظماء ؟ لست أظن . . . وهنـا الكارثة . . . »(١٧) . يرسل المثقف المتعالى حديثه طليقاً ، إذ الشمس والنور والوهج الساطع والفكرة التى تستولد من ذاتها حريقاً ، لكأن الفنان يحترق من أجل «دنيا» يغمرهـا الظلام وعالم يسوده الموضوعى والموضوعية . وعلى الرغم من ظلال النبوة وأقنعة الرسالة ، فإنّ السطر الأخير يكشف عن ذاتية المثقف كاملة ، لأنه لا يسعى إلى النور بقدر سعيه إلى «سلك العظماء» . يصبح الآدمى فى الخطاب المتعالى فناناً . أى يكون الفنان هو الآدمى الوحيد ، بينما يكون «الآدمى الآخر» نقيضاً للفنان ونفياً له . ولعل واقع «الآدمى الآخر» هو الذى يجعل الفنان مغترباً ، ويهرب إلى سماء أخرى لينتظر زمناً مغـايراً فى الجوهر والقوام ، يكون فيه الفنان آدمياً والآدمى فنانـاً ، أى يكون الفنان فيه خالقاً للأشياء .

تتجلى المرتبة فى حالة الحكيم فى اغتراب الفنان ، يهرب من بشر لا يعرفون ما يعرف إلى عالم الفن الـذى يعرفـه ، حيث يتحقّق الفنان فى حواره المجرّد مع فن لا أرض له . وإذا كانت مرتبة توفيق الحكيم تتكشّف فى حقل الاغتراب ، فإنّ مـرتبة زكى الأرسوزى تستعلن فى مـدار الخلق . يتقـدم المثقف - الخالق سيداً على الكلمة وخالقاً للكلام ، يخلق الأشياء فى خلقه للكلمات . فـ «فى البدء كانت الكلمة» ، وفى البدء كان خالق الكلام . تظهر التسمية فتظهر الأشياء ، وتكون معرفة اللغة مصـدراً للمعارف كلهـا . يكتب الأرسوزى : « إن اللسـان العربى ، ببنيانه ، ليكشف عن نمط الوجود فى حالتيه : الطبيعة والتاريخ ، فتـدل فيه المصـادر والمفاهيم المنطوية عليهـا على وحدانية الانبثاق وانسجام المظاهر ، وتدل الأفعال إلى صلة من المصادر على تحوّل الكائنات الدائم ، وإنما أسماء الجنس حدوس المصادر المتبلورة معانيها فى أشياء مستفاضة أو فى صفات منبعثة انبعاثاً»(١٨) . يرتاح الأرسوزى إلى بلاغتـه ، ويختزل حقـول المعرفة إلى علم البلاغة ، وتصبح معرفة خصائص اللغة بديلاً عن معرفة علاقات الواقع والتاريخ . وهذا الاستبدال بداهةً لا تحتاج إلى برهان ، طالما أن اللغة تميط اللثام عن وجه الطبيعة والتاريخ ، الأمر الذى يعنى أن اللغة لا تتكوّن فى التاريخ بل توجد سرمدية فى زمن سرمدى لا تاريخ له . إن الفرق بين زمن اللغة وهو ثـابت فى كمالـه ، وزمن التاريـخ ، وهو متحـول وناقص ، يجعل من اللغـة قوّامـة على التـاريخ ، فهى تخلق التاريخ ولا يخلقها التاريخ . وبهذا المعنى ، تكون اللغة خالقة لـلأشياء . وهـذه النتيجة لا تلبث أن تُحيـل ، فى منـطقهـا الداخلى ، إلى نتيجة أخرى تقول : يعرف عارف اللغة المعارف كلها . ويساوى عـارف اللغـة اللغـة التى يعرفهـا . ولما كـان اللسان العربى ، بسبب عربيّته ، يقرأ كتابى الطبيعة والتاريخ ، بدون مرجع خارجى ، فإنّ حامل هذا اللسـان ممثّل المعـرفة كاملة ، ولا يحتاج إلى دليل خارجى . وهكذا تصبح البلاغة العلم الشريف الوحيد ، وما عداها من العلوم نافلة وعارضة ، بل تصبح البلاغة أساساً للوجود . ومثلما يدخل توفيق الحكيم متصوفاً إلى فضاء الفن ، ويتحدث عن الحريق والنور والوهج الساطع ، فإن الأرسوزى يتماثل باللغة الخالقة ، ويتحدث عن الحدس والفيض والانبعاث . يهجر الفنان المتعالى عالم الأشياء ويكتفى بسره الفنى ، ويُقبل العالم اللغوى على البشر ، يرمى عليهم بأسراره اللغوية ، ويطلب منهم الصمت .

تساوى صفات اللغة صفات من يعرفها ، واللغة العربيـة عبقرية ومن يوغل فى معرفتها يكون عبقريـاً بدوره . تصـدر عبقرية العارف عن إتقانه للغة عبقرية ، عن إعادة خلقه للغة تتكشف أمام من يصبو إليهـا . ويعطى الاتقان لصـاحبـه امتيازاً . ويتضاعف الامتياز حينما يدور الإتقان فى حقل قوامه الخلق والحقيقة والعبقرية . ويصبح عارف اللغة محدّداً لمعنى السيطرة والإخضاع إذ تكون السيطرة من نصيب من يعـرف ويكون الخضوع من حظ من لا يعرف . يكتب الأرسوزى : «أما إذا زاغت الكلمات العربية عن حدوسها ، فإن المؤسسات المشيدة عليها تتقلص ، وعندئذ يصبح المجتمع مشلولاً كالجسد الذى خرجت فيه العظام من أحقاقها . يحدث هذا الزيغ من تداخل الميول بتأثير الهجانة . فضمور القيم الرفيعة من جراء هـذا التداخـل ، حيث تتقمص المفاهيم صـوراً هجينة»(١٩) . يجعل الأرسوزى ، فى هذا القول ، اللغـة أساساً للوجود ، ويبرهن فى «بديع القول» عن جدارة عارف اللغة بالتسيّد على الوجود . وكذا نعود من جديد إلى صيغـة توفيق الحكيم عن الآدمى والفنـان ، إذ الآدمى الحقيقى سيد اللغـة ومـرآة عبقريتها ، وإذ «الآدمى الآخر» تجسيد للعـوام . يفرز هـذا التصور مفهوم النخبة كضرورة حياتية ، حيث حـارس اللغة

العبقرية مسؤول عن الفضاء الاجتماعى الذى يتعامل مع اللغة .

فى حال الحكيم ، كما فى حال الأرسوزى ، يستعلن مفهوم الاختصاص ، ويتجلّى المتذهن الذى يشتق العوالم من الأفكار . والاختصاص ، فى مدار التعالى ، يعبر عن اختلاف فى جواهر البشر قبل أن يعبّر عن اختلاف فى حدود المهن ، فيكون تباين المهن صورة لتباين كفاءات جوهرية ، أى أن المهن تذهب إلى أصحابها ، لأنها تعرفهم . وفى تصور كهذا ، لا يتعرّف المختص بمهنته بل يتميز بجعله فوق المهنة ، فهى تنتمى إليه ، لأنه فى جوهره الحقيقى المعبرّ الحقيقى عن جوهر المهنة . فى رسالته العاتبة إلى طه حسين ، يشير مصطفى صادق الرافعى إلى رسالته فيقول : «وقدكتبتها من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شىء من الأساليب الأخرى»[٢٠] . يمارس الرافعى فى رسالته استبداد الاختصاص ، وتكون الرسالة أداة لترويع مستلم الرسالة . فلو كان الأمر مقتصراً على رسالة ، لاستنفد الأمر فى كلمات قليلة وبسيطة ، غير أن صاحب الرسالة يمارس الاختصاص قبل كتابة الرسالة ، أى أنه يصوغ رسالة مزدوجة ، رسالة جوهرية تتمطّى فيها الأنا الكاتبة، ورسالة سطحية تبررّ المراسلة . تتكشّف الرسالة الجوهرية فى الصياغة التالية : «لقد هممت أن أعاقب القلم الذى كتبت به إليك فأحطم سنه . وأجعله من ناحيتى فى «خبر كان» حتى لا يبقى من ناحيتك فى خبر «إنه» وقلت كيف ، ويحك ، سودت وجه صحيفتى بما هو فى سواده مداد مع المداد ، وفى نفسه سواد غير السواد ؟ فقال : وهل أنا فى هذه النغمة إلا «عود» وهل كنت إلا حركة ألفاظك من قيام وقعود . .»[٢١] . تعلن الصياغة عن استبداد الاختصاص ، تبدأ به ، فتكون محاصرة مستقبل (بكسر الباء) الرسالة أساساً للكتابة وجزءاً محايثاً لها . ويمكن للاستبداد الكتابى ، رغم أقنعته المهيبة ، أن يكون ساذجاً وأن يخطىء الهدف . يكتب طه حسين فى إجابته على رسالة الرافعى : «أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث . .»

هنا ، تبتعد الرسالة السطحية تاركة المكان كله للرسالة الجوهرية ، ويرفع الكاتب سيف اختصاصه فهو لا يمارس الكتابة ـ الزخرف إلا ليبرهن أن «الآدمى الآخر» عاجز عن ممارستها ، فالرسالة تحدٍ ومنازلة وانذار فى شكل كلمات . ولذلك يكون رد الرافعى : «ثم أننا نفرض أن هذا الفاضل، اضطر أن يكتب فى هذا المعنى الذى كتبنا فيه وأراد أن يأتى بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن وليملأ الوجه الآخر من الصحيفة بم تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التى عجزنا نحن عنها ؛ إذا كان هذا رأيه المستور الذى يرمى إليه برأيه الظاهر فى تلك الكلمات» .

يشير الرافعى فى ردّه «إلى البلاغه التى عجز طه حسين عنها» غير أنه يسبق الإشارة بفعل آمر : «وليأتنا» ، أى أنه يدعو إلى نزال سافر يتقررّ فيه اسم مرجع البلاغة وسيدّها . لا يدور الأمر ، إذن ، حول مفاضلة بين أسلوبين لغويين ، بل حول سلطة فى اللغة وسلطة على اللغة ، أى حول ضرورة إقرار مرجع لغوى وحيد ، لا يقبل إلى جانبه بمراجع أخرى . يمكن القول هنا ، وبشكل سريع : إذا كان الاختصاص ، فى التاريخ الذى كوّنه ، يتضمن ، بالضرورة ، أشكالاً لا متكافئة من الاستبداد فإن الاختصاص الذى يتكىء على أيديولوجيات لا تاريخية ، يدفع بالاستبداد إلى حدوده الأخيرة . والرافعى ، فى منظوره ، يتكىء على مرجعين المرجع الأول لغة فوق التاريخ ،والمرجع الثانى هو الرافعى ذاته وقد أصبح ممثلاً للغة ويصبح الأمر أكثر تعقيداً حينما تأخذ اللغة شكل المقدس وتكون مرآة لموضوع مقدس . والمقدس ، فى الوعى اللا تاريخى ، يأمر بإلغاء الآخر ويفرض لغة الجهاد بوصفها لغة وحيدة .

تتضمن وحدانية المرجع ، وقد تحصنّت بالمقدس ، إلغاء الآخر الذى يقول بمرجع محتمل . وهذا يمهدّ لانتقال العارف إلى مقام الجلاد . ويحتاج هذا الانتقال إلى عملية ثنائية البعد ، يتماهى ، فى بعدها الأول، العارف ـ الجلاد بالحقيقة ، ويساوى فى بعدها الثانى ، بين النقيض والشيطان ، والشيطان تستقبله جهنم وتطرده الأماكن الأخرى . فى التنبيه المختزل الذى استهل به الرافعى كتابه : (تحت راية القرآن) نقرأ السطور

التالية . . «ونحن مستيقنون أن ليس فى جدال من نجادلهم عائدة على أنفسهم ، إذ هم لا يضلون إلا بعلم وعلى بيّنة ! فمن ثم نزعنا فى أسلوب الكتاب إلى منحى بيانى . . . فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم ، فما ذلك أردنا ، ولكنا مثل الذى يصف الرجل الضال ليمنع المهتدى أن يضل ، فما به زجْر الأول بل عظه الثانى » . فى هذا القول يختار الضليل الضلال عن عمد وقصد،وتكون هدايته نافلة ، وهو يمشى إلى جهنم راضيا ، ولذلك تسبغ على لغة الحق ما شاءت من الصفات . وفى هذا القول أيضاً تعلن لغة الحق عن حقها فى احتكـار الحق ، لأنها تميزّ الضـال من المهتـدى ، وتحـدّد المواصفات التى تؤدى إلى الهداية وتلك التى تقود إلى الغواية .

وهكذا يبدأ الرافعى بتقديم ذاته بوصفه صانعًا للكلام - الزخرف ، أى بـوصفه سلطة فى حقـل اللغة ، فـإن لم يتم الاعتراف بسلطته بوصفه مرجعاً وحيداً ، ترك موقع الكاتب وأخـذ بلباس القـاضى ، حيث يرسم التخـوم بين الضـلال والهداية . ينزاح الخلاف من حقل اللغة إلى حقـل الإيمان ، حيث تكون بلاغة الرافعى صورة للإيمان ، ولغة طـه حسين مرآة للكفر . غير أن الأمر يتجاوز اللغة والإيمان معاً ، فهـو يصدر عن عنصر ثالث هو : الاستبداد ، الذى يجد له أقنعة فى اللغة والإيمان وما بينها . والاستبداد هذا يعود إلى تاريخ بعيد ربط بـين المعرفة والقداسـة ، أو ربط بين احتكـار المعرفـة والقداسة معاً ، أى جعل من الاستبداد صفة محايثة لمحتكر المعرفة ، لأن الاحتكار لا يستمر ويتعزز إلا بتهديم وإلغاء كل من يطالب بكسر الاحتكار ويدعـو إلى توزيـع جديـد وعادل للأمور المحتكرة . وحقيقة الأمر أن العلاقـة بين طـه حسين والرافعى لا تدور بين وجهين واسْمين مختلفين إنما تدور بين وجه له اسم علم وقناع قديم لا اسم له ، أى أن العلاقة بينهما هى علاقة بين ذاتية إنسانية متطورة ونسق قديم ينكر التطور . وفى هذا الفرق يقف طه حسين اسماً ووجهاً وأسلوباً . بينما تتلاشى ملامح الرافعى فى النسق الذى ينتمى إليه . فيكون قناعاً لنسق لا يحتمل أسماء العلم ولا الأساليب المتفردة وحق الاختلاف .

إن أسلوب الرافعى يصادر الحوار منذ البداية ، لأنه فى أسلوبه يموضع الحق فى زمن مضى وانتهى ولذلك تكون لغة الجهاد قـائمة فى النص المكتوب قبل بـدء الخلاف . ويكـون على المختلف أن ينتهى ويحرم من اللغة التى يكتب بها ، لأنها تشويه وتدنيس للغة أولى موجودة فى زمن انقضى . تطارد لغة الجهاد الخصم حتى الهلاك،وتصوغ صورته بمايبرر هلاكه. يكتب الرافعى عن طه حسين : «ولكن ما بال أستاذ الجامعة فى عبارته الركيكة وذهنه الفج وخياله المطموس وقلبه المطبوع عليه وفلسفته الزائفة وتقليده الأعور ؟»[٢٢]. يصوغ الرافعى صورة خصمه بما يبرر إعدامه ، وتكون الصورة مرآة لبلاغة القاضى ، والبلاغة تنأى عن المشخص وتحلق الأشياء . والرافعى يمتلك الحقيقة لأنه يمتلك اللغة القادرة على فصل الطيب من الخبيث : «ولهذا الكاتب آراء فاسـدة ظاهـرة البطلان . . . ولكنه يسـوقها فى عبارات بليغة إذا أنت كنت بصيراً بصناعة البيان ودققت فيها رأيت فسـاد المعانى . . . ». يظهر استبـداد الاختصاص مـرة أخرى ، وتبرز لغة المختص مرجعاً يقوّم اللغـات الأخرى ، حيث تأتى لغة طه حسين «فى هيئة راقصة خليعة مبتذلة تتطوس لك فى ألوانها وخيلائها وتفحش عليك فى دلّها وغزلها فلا تشك فى سقـوطهـا وسفـالهـا » ، وتـأتى لغـة الصحف فى الكـلام «الضعيف والساقط والمرذول» . وقد يبدو الرافعى مدافعاً عن أصول اللغة ولغة الأصول ، ويشتد دفاعه عندما يقدس اللغة ويراها مرآة لمقدس ، لكن خطاب الإعدام يضع اللغة والدين جانباً ، ويعطى المكان كله للبليـغ ، الجلاد . يصـوغ البليغ صورة الخصم فى لغة مروّعة تبررّ هلاك الخصم وتـدلل عـلى جدارة القاضى واستطاعته فى آن . تصبـح اللغة لعبـة قاتلة تتنـاسل من القـواميس وتستنهض ما شاعت من المترادفـات والأوصاف وأحوال الجناس والطباق ، فليس المطلوب تحديد الوقائع فى لغة مقتصدة ، بل إلقاء الضوء ساطعاً عـلى مهارة البليغ ووحدانيته اللغوية ، والواحد الأحد فى اللغة ، كما فى السياسة ، يلغى كل من لا يعرف بوحدانيته .

ينطلق توفيق الحكيم من ألق الفكـرة وينسحب مغترباً . ويتهجد الأرسوزى فى محراب اللغة وينشىء فلسفة النخبة ، أما الرافعى فيزاوج بين اللغوى والقاضى ليحتكر الحقيقة . ينطلق الأول من فلسفة الفن ، والثانى من فلسفة اللغة ، أما الثالث فيأخذ بأيديولوجيا الشيخ التقليـدى التى تقررّ شكـل المحلّل والمحرَّم فى الفن واللغة والعلوم الأخـرى . وعلى الـرغم من اختلاف أشكال الوعى بينهم . فإن فلسفة المرتبـة توحـدهم

جميعاً . فهم يعرفون ما لا يعرف الإنسان العادى . ومن لا يعرف عليه أن يخضع لحامل المعرفة .

إن الكتابة ـ المرتبة لاتزال مسيطرة ، لأن التاريخ الإنسانى الكلى لم يغادر قوانينه الأولى ، فما يزال عدم المساواة بين البشر قانوناً ذهبياً . وقد تجد تلك المرتبة مكاناً لها فى أجناس كتابية تنزع إلى تحرير القارىء وتخليصه من قيود التلقين والاستظهار . فالمفترض أن الرواية تحرّض المتخيل وتهدم الواقع ، غير أن أشكالاً كتابية قد تعتقل القارىء وهى تحرّره . بسبب لغة مخلوقة تستبدل النفى بالتلقين . يفترض التلقين غياب المتلقى ويقبل النفى بحضور سلبى . فى رواية نسجها جهد كثيف جدير بالاحترام والتقدير ، نقرأ السطور التالية : «يسعفها السّعير وهو يحسو الكأس التى تسح . وسنابك السيرابيوم لها سورة مستطيرة وسعار التمريس على ملاسة السمرة الممددة . يتلمس السحاب المتسلسل السقوط . ويسوخ السهم مغروساً فى مرساته الأسيلة . ثم انبجاس المساورة الذى يستنيم إلى الوسن تسفى عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير»(٢٣) . قد يستنيم المنطق ، ظاهرياً ، إلى منطق كتابة إبداعية تُنطق تجربة الوجد وتستنطقها ، ويكون التنقيب فى اللغة سبراً لمغاور ذاتٍ لا تسلم أسرارها إلا للغة أخرى ، لغة داخلية صقيلة تمور فى ملكوت الروح ولا تغادره ، فبعيدة عن اليومى هى ، وقصيّة عن العادى والمألوف . إنها لغة أخرى الحيّز محتجب ومغترب عن مألوف الكلام . مع ذلك ، فإن التبرير الفنى لا يلغى المسافة التقليدية ، ولا يسمح بلقاء موعود بين الكاتب والقارىء . يظل إدوار الخراط ، رغم جهده الإبداعى ، صانعاً للكلام ، يصنع قولاً يبعد القارىء ويضع بينها مسافة ، أى أنه يصنع المسافة فى صنع القول ، لكأنه يكتب لقارىء يسكن فيه ويساكنه ، تاركاً القارىء يتطلع مبهوراً إلى أسلوب لا يصله . وإذا كان الأرسوزى يقول سراً : «فى البدء كانت الكلمة» ، ويتعلم الكلمة ثم يخلقها ، فإنّ إدوار الخراط يعلن فى أسلوبه : «فى البدء كانت المسافة» ، فيكتب لقارىء يؤمن بالسحر والساحر ، تاركاً القارىء العادى يتعلم فى قادم الأيام . والمسألة هنا تدور بيْن التحررّ والقيد ، ولغة النثر نفى للقيد اللغوى المتوارث ، الذى يحجب الواقع ويذكرّ بلغة الكهّان .

وربما تشير أسلوبية الخراط إلى المفارقة التى تسكن الكاتب ، حتى إن كان عدواً للمرتبة ومقاتلاً فى سبيل عالم تعمه المساواة . فى استهلاله لرواية (أم سعد) يكشف غسان كنفانى عن احترامه العميق لأم سعد ، التى تقاتل سعياً وراء رغيف لا تخذله الكرامة ، بل إن غسان يعترف راضياً بالدروس الأخلاقية والمعنوية والوطنية التى تعلمها من هذه المرأة البسيطة . مع ذلك ؛ فإن غسان عندما يكتب ، مستلهماً تجربة أم سعد ، فإنه يكتب بلغة المدارس الأدبية المسيطرة ، لا بلغة أم سعد . يكتب وفقاً لقواعد النحو والصرف والإنشاء التى تواضعت عليها المدارس والجامعات الرسمية ، لكأنه يكتب عن أم سعد بلغة يعرفها الناقد الأدبى أكثر مما تعرفها أم سعد . ولعل هذه المفارقة تكشف الفرق بين لغة الشعب الطليقة ولغة المدارس المقيّدة ، وتخبر عن أصول فلسفة تعليمية مسيطرة تباعد بين قواعد اللغة وأحوال الحياة اليومية . لا يصدر استبداد المثقف عن هالة المرتبة بقدر ما يصدر عن فلسفة تعليمية تنتج المرتبة فى إعادة إنتاج الفروق الاجتماعية .

الاستبداد والفن الملاذ :

الحديث عن الاستبداد حديث عن الحرية ، ولكن بشكل آخر . ووجود الظواهر المتناقضة يعادل وجود الصراع القائم بينها لا أكثر . وهذا الأمر يجعل الكتابة المتحررة تشتق عناصرها من واقع الصراع مع ما هو مختلف عنها ؛ ويدفعها إلى طرح إشكالية كتابية جديدة . تكون الحرية فيها عنصراً داخلياً فى علاقات الكتابة جميعها . فليس المطلوب كتابة تدافع عن موضوع الحرية ، كما لو كانت علاقة خارجية ، إنما المطلوب ممارسة الحرية فى الكتابة . ولعل الفراق بين الموضوع وممارسته هو الذى أنتج المفارقة المأساوية التى سكنت «الواقعية الاشتراكية» . فلقد حاولت تلك الواقعية الدفاع عن الحرية وهى مرتهنة إلى جملة من الأقانيم الساكنة ، التى تعقل الحرية قبل أن تطلقها ، والتى تمثّلت فى تجريد شكلانى يحتضن ثلاثة عناصر جاهزة : الصراع الطبقى ، البطل الإيجابى ، والنهاية المتفائلة . وكانت بذلك تئد الفن وهى تظن أنها تبعثه ، ناسية أن وجود الفن يساوى الوجود الحر للفن ؛ أى تمرده على التعاليم الثابتة جميعها . وبهذا المعنى ، لم يكن «أدب الواقعية

الاشتراكية» سلطوياً فى مضمونه ـ خدمة طبقة مسيطرة ـ إنما كان سلطوياً فى منظوره الأدبى العام .

وقد يبدو ، ظاهرياً ، أن مفهوم حرية الفن «أى الفن» يرتبط بالشكل ويقتصر على التجريب الشكلى ، غير أن الأمر يتجاوز الشكل ويصل مباشرة إلى الموضوعية التاريخية للعمل الفنى ، إذ لا يمكن لهذا العمل أن يحتضن علاقات الواقع إلا إذا كان متحرراً من كل مرجع معيارى ، سياسياً كان أو أيديولوجياً ، لأن الفن لا يتحدد بما أراد أن يكون بل بالموضوعية التى يقولها . ولذلك فإن مفهوم الحرية يُحيل إلى الحقل المعرفى وموضوعية المعرفة قبل أن يشير إلى مقوله سياسية . فالفن لا يقول الحقيقة إلا إن كان حراً . ولا يكون فناً إلا إن قال الحقيقة . ولذلك فإن تاريخ الفن العظيم هو تاريخ صراعه ضد عوالم الاستبداد . وحقيقة الأمر ، أن تاريخ الفن هو تاريخ تكوّن بوصفه موضوعاً مستقلا يحمل اسم الفن . فالسلطات المستبدة ، قديماً وحديثاً ، تُرجع أشكال الكتابة كلها إلى كهنوت سلطوى . تذوب اللغة والشعر والفقه والقانون والرسوم فى هواء السلطة ، ويظل مرجع كل عنصر خارجاً عنه مقيداً بكهنوت سرمدى أو عارض . وإذا كان شوق الإنسان السرمدى التحوّل من موضوع غُفْل ومبهم إلى ذاتية مستقلة ، فإن نزوع الفنون الانتقال من قول تابع إلى قول أصيل ، قول تنسجه علاقات الفن بدون قسر خارجى . يدور الأمر بين الواحد والمتعدد ، الواحد قامع فى سكونه وساكن فى قوله ، والمتعدد مرن ومتغيّر ويعشق التجربة لأنه يكره الثبات .

تتسم الكتابة السلطوية بصوت أحادى يضع ذاته فوق الأزمنة . صوت كامل لا يحتمل التأويل وتعددية القراءة ولا يقبل بالحركة . فالحركة تغير والكامل لا يقبل بالتغير . وزمن الكامل يعدم كل الأزمنة والمستقبل أول من يقع عليه الإعدام . وبما أن الظواهر تتعرّف بنقائضها ، فإن وجود الكامل يستدعى وجود الناقص ، بدءاً بالتلميذ «الذى لا عقل له» وصولاً إلى قارىء عام جدير بالتلقين والاستظهار . تحدّد علاقة الكامل بالناقص شكل اللغة بينهما . فتكون لغة شفافة لا قتام فيها ، لأن الكامل لا يقبل بالاجتهاد والاحتمال . وفى هذا كله يقول الكامل المفترض واقعه ، فيكون سرمدياً لأنه أفضل العوالم ،

ويقول أيضا إن الكتابة الكاملة تثبّت الواقع القائم ولا توحى بإمكانية وجود واقع مختلف . وهذا ما يجعل المتخيل ، فى المنظور السلطوى ، لعنة وهرطقة .

فى مقابل هذا الخطاب الكهنوتى يقف الفن الأصيل ، يستوى فى ذلك الشعر والمسرحية والرواية واللوحة الفنية والقطعة الموسيقية . . . تقف ممارسة أخرى تعطى قولها فى صور فنية ، يتداخل فيها الواقع بالمتخيل ، وتختلط فيها الأزمنة ، ويظهر فيها الحاضر ويتراءى المستقبل ، فلا مكان للقول المغلق ولا موقع للأزمنة المغلقة . تقف الصورة الفنية غامضة وفيها ما هو قريب من الأحجية . وهى فى هذا الغموض تحاور القارىء وتدعه يستنهض فكره ويبحث عن سؤال . لا تشير الأحجية فى العمل الفنى إلى اللعب ، وإن كان فيها بعض اللعب ، وإنما تشير إلى الطبيعة الحوارية التى لا يكون العمل الفنى موجوداً إلا بها . وبفضل هذه الطبيعة يلتقى منتج العمل الفنى بمستقبل (بكسر الباء) عمله ، فيكون العمل موضوعاً لحوار وموضعاً لحوار . يتراجع التلقين وعصا العارف الغليظة ، ويتوحّد الفنان مع قارئه بحثاً عن زمن بديل . ليست أحجية العمل الفنى إلا ذلك الإيحاء الناتج عن ممارسة تسائل الواقع وتقول أكثر مما يقول . وهذا «الأكثر» يحرّر القارىء من زمن الواقع المختصر ويحضه على التفكير بأزمنة أخرى .

يعتمد الخطاب السلطوى على قول أحادى الدلالة ، على استبداد المضمون إن صح القول . وهذا الاستبداد الذى يختصر الواقع إلى بلاغة هو أساس رفض التجريب والتجربة وكل ممارسة عملية مجددة ، فردية كانت أو جماعية . تصبح اللغة مرجع الواقع وضامن الحقيقة ، فالواقع يوجد بقدر ما تسمح له اللغة بالوجود ، والحقيقة تتشكل وفقاً لقواعد اللغة . إن سمات الخطاب الاستبدادى تحدّد الفرق بين البلاغة والشعرية ، إذ الأولى قول ينفى الإنسان ويصادر عقله ، وإذ الثانية قول يعيد الاعتبار إلى العقل والإنسان والرغبة الطليقة .

ويبدو الفن ، برغم عظمته ، مجالاً هشاً للتحرر . إن كان الفن حرية مرغوبة فما يقمع الفن حقّق رغباته منذ زمن فى آلة أثيلة تدمر الفن والفنان ، لان فاعلية الفن تصدر عن فاعلية من يعترف به .

الهوامـش :

١ ـ أنظر : G. Thomson: **Marxism and poetry**, Lawrance& wishart. London. 1975. P. 41.
٢ ـ المرجع ذاته . ص : ٤٢ .
٣ ـ انظر : J. Belkhir: **Les Intellectuels et le pouvoir** Eds: Anthropos, Paris, 1981, P. 24.
٤ ـ المرجع السابق . ص : ٣٢ .
٥ ـ عبد المجيد زراقط : **الشعر الأموي بين الفن والسلطان** ، دار الباحث ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .
٦ ـ حسن حنفي : **من العقيدة إلى الثورة** ، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص : ٠٠ .
٧ ـ خالد زيادة : **كاتب السلطان** ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩١ ، ص ٢١٤ .
٨ ـ فرج فودة : **قبل السقوط** ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٤٥ .
٩ ـ **قضايا وشهادات** ، العدد الثالث ، شتاء ١٩٩١ ، قبرص ـ دمشق ، ص : ٢٤٠ ـ ٢٤١ .
١٠ ـ الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي ، الدار اليمنية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ٦٨ .
١١ ـ المرجع السابق ص : ٦٩ .
١٢ ـ انظر : P. Bourdieu : **homo academicus**, Eds: deMinuit, Paris, 1984, p.57.
١٣ ـ أنظر : J. Belkhir: **l'intellectuel, l'intelligentsia, et les manuels.** Eds: Anthropos,1983, p: 189.
١٤ ـ انظر : J. Ranciére: **Le maître ignorant.** Eds: Fayard, Paris, 1987, p: 9-20.
١٥ ـ انظر : P. Freire: **Pédagogie des opprimés**, Maspero, Paris, 1980 p: 50- 57.
١٦ ـ توفيق الحكيم : **زهرة العمر** ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص : ١١ .
١٧ ـ ناجي نجيب : **توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة** ، دار الهلال ، ١٩٨٧ ، ص : ١٤٩ .
١٨ ـ زكي الأرسوزي ، **المؤلفات الكاملة** ، المجلد الثاني ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص : ٤١٤ .
١٩ ـ المرجع السابق . ص : ٤١٥ .
٢٠ ـ طه حسين ، **حديث الأربعاء** ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ص : ٥ .
٢١ ـ المرجع السابق . ص : ٧ .
٢٢ ـ مصطفى صادق الرافعي : **تحت راية القرآن** ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ١٢١ .
٢٣ ـ إدوار الخراط : **الزمن الآخر** ، دار شهدى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٦٤ .

تمثيل التابع
والمحاورون الأنثروبولوجيون

إدوارد و. سعيد*

قدمت هذه الورقة لأول مرة ضمن إطار إحدى جلسات الاجتماع السنوى السادس والثمانين لاتحاد الأنثروبولوجيين الأمريكيين فى شيكاغو فى ٢١ نوفمبر ١٩٨٧ ، وذلك بناء على دعوة من الأستاذة الدكتورة كاثرين فيرديرى الأستاذة بجامعة جونز هوبكنز التى أدين لها بالكثير من الشكر والعرفان . ولقد كان عنوان الجلسة «محاورو الأنثروبولوجيا : إدوارد سعيد وتمثيلات التابع» ورأسها ونظمها الأستاذ الدكتور ويليام روزبيرى (من نيوسكول) و طلال أسد (من هل) اللذان اشتركا فى المناقشة أيضاً . وقد اشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور آن ستولر وريتشارد فوكس وريناتو روزالدو وبول رينبو . وأود أن أعبر عن عميق امتنانى لما أبدوه جميعهم من تعليقات وملاحظات قمت بإدخال بعضها فى هدوء فى النص المنقح . وهناك أيضا عدد من الملاحظات التى تفضلت الأستاذة الدكتورة ليلى أبو لغد بإبدائها ، كما أود أن أعرب عن امتنانى للأستاذة الدكتورة ديبورا بول (ميتشيجان) لما أبدته من مقترحات قيمة

«كريتيكال إنكويرى» ١٥ (شتاء ١٩٨٩)
Critical Inquiry15 (Winter 1989)

* إدوارد سعيد هو أستاذ الآداب الإنجليزية والمقارنة بجامعة كولومبيا .
نشر هذا المقال بمجلة كريتيكال انكويرى Critical Inquiry تحت عنوان
Representing the Colonized: Anthropologyes Interlocutors,
وقام بترجمته حازم عزمى المعيد بقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة ، فرع بنى سويف .

تنبع المفردات الأربع الرئيسية فى عنوان هذه الملاحظات من مجال مضطرب بعض الشىء وغير مستقر . فعلى سبيل المثال يصعب الآن إنْ لم يكن مستحيلاً أن نتذكر وقتاً من الأوقات لم يتحدث الناس فيه عن وجود أزمة فى التمثيل . وكلما عنى الباحثون بتحليل هذه الأزمة ومناقشتها بدا أصلُ نشأتها أكثر قدماً . إن آراء ميشيل فوكو Michel Foucault تبدو صياغة أكثر إحكاماً - ولا أقول أكثر جاذبية ـ للفكرة نفسها التى نجدها فى أعمال مؤ رخين أدبيين من أمثال إيرل واسرمان Earl Wasserman وإريك أويرباخ Erich Auerbach وم . هـ . ابرامز M. H. Abrams ، هذه الفكرة التى تقول إنه مع تصدع الصورة الكلاسية للاتفاق الجماعى فى الرأى فقدت الكلمة مصداقيتها بوصفها وسيطا شفافاً يتبدى من خلاله سرّ الذات . وفى المقابل برزت اللغة جوهراً معتماً غامضاً وإنْ اتصف بتجريد غريب ، ومن ثم صارت اللغة منذ ذلك الحين موضوعاً للدرس الفقهى . واستعصت على أى محاولة لتمثيل الواقع على نحو يرتكز على المحاكاة ، وأخذت فى العمل على تحييد هذه المحاولات .

ففى عصر نيتشه Nietzche وماركس Marx وفرويد Freud لم تقتصر التحديات التى تواجهها محاولات تمثيل الواقع على الوعى بالأشكال والأعراف اللغوية ، بل صار لزاماً عليها أيضاً أن تواجه ضغوطاً من قبل قوى أخرى تتجاوز حدود الذات والقدرة البشرية ، بل تجاوز الحدود الثقافية أيضاً ، وأعنى بهذا قوى الطبقة ، واللا وعى ، والنوع ، والعرق والبنية . أما عمّا أحدثته هذه القوى من تحولات فى مفاهيمنا القديمة فحدّث ولا حرج ، إذ إنّ تلك الماهيات التى كانت فى الماضى تدخل ضمن نطاق الثوابت ، كالمؤلف والنص والمحسوسات ، صارت اليوم من قبيل الأشياء التى لا يمكن الإدلاء برأى قاطع فيها . إن تمثيل أحد الأشخاص أو حتى تمثيل شىء ما قد صار من قبيل المحاولات الشاقة التى تتسم بالتعقيد والصعوبة البالغين . أمّا التكهن بنتائج هذه المحاولة على نحو قاطع وحاسم فيكاد أنْ يكون ضرباً من ضروب المستحيل .

أمّا فكرة التابع أو المُستَعْمَر The Colonized، وهى ثانية المفردات الأربع الرئيسية ، فهى الأخرى لا تبرأ من تذبذب المفهوم . فقبل الحرب العالمية الثانية كانت الكلمة تدل على سكان العالم غير الغربى ، غير الأوروبى ، هؤلاء الذين تمكن الأوروبيون من إخضاعهم لسيطرتهم فضلاً عن احتلال أراضيهم .

ومن هنا نرى أن ألبرت ميمى Albert Memmi يضع المُستعِمر (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) والمُستعمَر (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى عالم فريد من نوعه له قوانينه وأوضاعه الخاصة به ، فى حين نرى فرانز فانون Frantz Fanon فى كتابه (معذبو الأرض) The Wretched of the Earth يتحدث عن المدينة المحتلة بوصفها مقسّمة إلى شطرين منفصلين لا يتواصلان مع بعضهما البعض إلا عبر منطق العنف والعنف المضاد . وعندما صارت أفكار ألفريد سوفى Alfred Sauvy عن العوالم الثلاثة جزءاً من المؤسسة الاجتماعية ، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق ، أضحى مصطلح «التابع» مرادفاً لمصطلح «العالم الثالث» .

بيد أنّ الوجود الاستعمارى للقوى الغربية ظل قائماً فى مناطق عديدة من أفريقيا وآسيا اللتين استقل الكثير من بلدانهما فى فترة الحرب العالمية الثانية تقريباً . ذلك أنّ فكرة «التابع» لم تكن جزئية تاريخية انتهت مع حصول الدول المحتلة على حق السيادة القومية ، بل هى فئة يصنف تحتها سكان الدول حديثة الاستقلال ، مثلهم فى ذلك مثل رعايا المناطق التى لا زالت مستعمرة من الأوروبيين الذين استقروا فيها . وهكذا قدر للعنصرية أن تظل قوة كبيرة لها آثارها المدمرة فى الحروب الاستعمارية قبيحة الوجه ، وفى داخل أنظمة الحكم المتسلطة . ولذلك حملت تجربة الاحتلال الكثير من المعانى لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التى لم يكن لرحيل الشرطى الأبيض وإنزال آخر علم أوروبى ـ وأنا هنا أُعيد صياغة ما قاله فانون ـ أثر فى إنهاء تبعيتها للغرب وتحررها من سلطانه . ذلك أن الوقوع فى شباك الاحتلال كان قدراً آثاره مزمنة ونتائجه ظالمة إلى حد بعيد ، خصوصاً بعد الحصول على الاستقلال القومى . وهكذا تشكل واقع التابع من خليط من الفقر والاعتماد على الغير والتخلف والعديد من أمراض السلطة والفساد ، بالإضافة طبعاً إلى بعض الإنجازات الملحوظة فى مجالات الحروب ومحو الأمية والتنمية الاقتصادية . لقد تمكن

التابعون من تحرير أنفسهم على أحد المستويات ، ولكنهم على مستوى آخر ظلوا ضحايا لماضيهم .

وبعيداً عن دلالات الأسى تجاه الذات وخضوعها المطلق ، فإنّ مفهوم «التابع» قد اتسع ليحتوى نوعياتٍ أخرى من البشر مثل النساء والطبقات المغلوبة على أمرها والأقليات القومية ، بل حتى أصحاب التخصصات الأكاديمية الفرعية أو الهامشية . وسرعان ما صيغت حول مفهوم «التابع» العديد من الألفاظ والعبارات التى تؤكد كلها هامشية تلك الفئة من البشر وثانويتها ، فهم على حد تصوير ف . س . نايبول V.S. Naipaul الساخر أناسٌ قُدِّر لهم أن يكتفوا باستخدام التليفون دون أن يخترعوه قط . وهكذا ظلت مكانة «التابعين» دائماً هامشية قوامها الاعتماد على الغير ، وظل الجميع على نظرتهم إليهم باعتبارهم شعوبا متخلفة أو على أفضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علماً وقوة ، فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا ينازعه فى ذلك منازع . وبعبارة أخرى فإنّ العالم قد ظلّ على ما كان عليه من انقسام إلى سادة وتابعين ، فإذا كان تصنيف الإنسان الأدنى قد اتسع ليشمل نوعيات جديدة من البشر داخل إطار عصر جديد ، فما هذا إلا دليل جديد على سوء حظ ذلك الإنسان التعس ، إذ صار انطباق صفة «التابع» على أحد الأشخاص يعنى بالضرورة انتماءه إلى العديد من الماهيات المختلفة ، تلك الماهيات التى تنتمى بدورها إلى بقاع وأزمنة مختلفة ومتفرقة ، وإنْ اشتركت جميعها فى واقع واحد ألا وهو واقع الدونية .

أما بالنسبة للأنثروبولوجيا بوصفها تصنيفاً (أو مقولة) فأظنها فى غير حاجة إلى مثلى لكى يضيف جديداً إلى ما كُتب أو قيل عن الأزمة الراهنة التى يعانيها هذا العلم أو على الأقل تعانيها بعض فروعه . وبشكل عام يمكننا هنا أن نشير إلى اتجاهين فى هذا المبحث ، أحدهما هو ذلك الاتجاه الذى تولد عن مجال الآراء العلمية خلال العشرين عاماً الماضية تقريباً ، وهو الاتجاه الذى يدعو إلى الوعى بدور المؤسسة الاستعمارية الغربية فى توجيه مسار دراسة المجتمعات «البدائية» وتصويرها ، تلك المجتمعات غير الغربية والتى دونها تقدماً . ولقد تمثل هذا الدور الاستعمارى فى محاولة استغلال الغرب لتلك المجتمعات واتكالها عليه . فضلاً عن اضطهاد الفلاحين والتلاعب بأقدار تلك الشعوب ومحاولة توجيه سياساتها ، بحيث تخدم فى ذلك الأغراض التوسعية الغربية . وسرعان ما أثمر هذا الوعى العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الماركسية أو المناهضة للإمبريالية ،وهو ما نجده على سبيل المثال فى أعمال إريك ولف Eric Wolf وفى دراسة وليام روزبيرى William Roseberry (القهوة والرأسمالية فى الأنديز الفنزويلية) Coffee and Capitalism in the Venezeulan Andes ودراسة جون ناش June Nash (نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا) We Eat the Mines and the Mines Eat us ودراسة ميكائيل توسيج Michael Taussig المسمَّاة (الشيطان وصنمية السلع فى أمريكا الجنوبية) The Devil and Commodity Fetish-ism in South America بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى . ولقد واكب هذه الحركة المضادة العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الأنثوية ، وذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال دراسة إميلى مارتن (المرأة فى الجسد) The Woman in the body ودراسة ليلى أبو لغد Lila Abu - Lughod (العواطف المحجبة) Veiled Sentiments ، كما واكب هذه الحركة أيضاً بعض الدراسات فى الأنثروبولوجيا التاريخية ، مثال عليها كتاب ريتشارد فوكس Richard Fox (أسود البنجاب) Lions of the Punjab ، بالإضافة إلى أعمال أخرى تتصل بالصراع السياسى المعاصر : جين كوماروف Jean Comaroff (جسد القوة وروح المقاومة) Body of Power, Spirit of Resistance والأنثروبولوجيا الأمريكية (انظر على سبيل المثال دراسات سوزان هاردنج Susan Harding عن التطرف الدينى ، بالإضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية ذات الاتجاه الرافض المتشكك ، وانظر دراسة شيلتون دافيز Shelton Davis (ضحايا المعجزة) Victims of the Miracle) .

أما الاتجاه الرئيسى الثانى فيتمثل فى أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة Postmodern Anthropology وهو الاتجاه الذى يضم بشكل عام الدارسين المتأثرين بالنظرية الأدبية ، أو على نحو أكثر دقة واضعى النظريات الحديثة فى مجالات الكتابة والخطاب وأنماط السلطة ، من أمثال فوكو Foucault ورولان

بارت Roland Barthes وكليفورد جيرتز Clifford Geertz وجاك ديريدا Jacques Derrida وهايدن وايت Hayden White . ولشد ما كان تأثرى إذ لم أر سوى نفر قليل من الباحثين الذين أسهموا فى مجموعات الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة مثل (كتابة الثقافة Writing Culture و (الأنثروبولوجيا منهاجاً للنقد الثقافى) Anthropology as Cultural critique - أقول إننى لم أجد سوى عدد قليل من هؤلاء الباحثين يطالبون صراحة بوضع نهاية للأنثروبولوجيا ، بينما نجد على سبيل المثال أنّ عدداً من الدارسين الأدبيين يوصون بالشىء نفسه بالنسبة لمفهوم الأدب . لكن الذى أثار تعجبى حقا هو أننى لم أجد سوى قلّة من الأنثروبولوجيين الذين تلقى كتاباتهم صدى خارج نطاق أهل التخصص - أقول إننى لم أجد سوى قلة من هؤلاء الباحثين لا يخفون رغبتهم فى أن تكون الأنثروبولوجيا والنصوص الأنثروبولوجية أكثر توجهاً ناحية الأدب والنظرية الأدبية ، من حيث الأسلوب والرؤية ، وفى أن ينفق الأنثروبولوجيون وقتاً أطول فى التفكر فى أمر النصية Textuality بدلاً من إرهاق أذهانهم فى أمر انتقال الصفات عن طريق الأم Matrilineal descent وبحيث تحتل قضايا البويطيقا الثقافية موقعاً حيوياً وأكثر أهمية فى أبحاثهم ، من اعتبارات أخرى من قبيل التنظيم القبلى والاقتصاد الزراعى والتصنيف البدائى .

لكن هذين الاتجاهين يخفقان فى التعبير عن مشاكل أكثر عمقا وخطورة يواجهها علم الأنثروبولوجيا فى وقتنا الحاضر . فإذا تغاضينا عن المناقشات والسجالات العلمية المهمة التى تشهدها بعض التخصصات الأنثروبولوجية الفرعية ذات الطبيعة الخاصة ، مثل الدراسات الأنديزية والديانات الهندية ، أقول إنه لو انصرفنا مؤقتاً عن النظر فى هذه الأمور ، فسوف نجد أنّ الباحثين الأنثروبولوجيين من أنصار الاتجاهات الماركسية والمضادة للإمبريالية وما وراء الأنثروبولوجية meta-anthropological من أمثال جيرتز وتوسيج وولف ومارشال شالينز Marshall Shalins وجوهانز فابيان Johannes Fa-bian وغيرهم ، يعبرون فى أعمالهم الحديثة عن داء متأصل يهدد المكانة الاجتماعية والسياسية لعلم الأنثروبولوجيا كله . وقد يكون مثل هذا الداء من سمات العلوم الإنسانية بمختلف فروعها فى عصرنا الحالى ، ولكنه بالتأكيد أكثر خطورة واستفحالاً بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا . وقد عبّر ريتشارد فوكس عن هذا المعنى فى عبارة موجزة ، إذ قال :

« تبدو الأنثروبولوجيا اليوم من الناحية الفكرية وقد تهددها الخطر نفسه الذى يهدد الأنثروبولوجيين أنفسهم : التحول إلى نوع أكاديمى منقرض . فمن الناحية المهنية يتمثل هذا الخطر فى تناقص فرص العمل المتاحة وانخفاض عدد البرامج الدراسية فى الجامعة ، وقلة الدعم الموجّه لخدمة البحوث الأنثروبولوجية إلى غير ذلك من مظاهر التدهور التى طرأت على المكانة المهنية للمشتغلين بالبحث الأنثروبولوجى . أمّا الخطر الفكرى فينبع من داخل التخصص نفسه ، إذ ها نحن أمام خلاف بين وجهتى نظر فى مسألة الثقافة [وهما اللتان يعرفهما فوكس بالمادية الثقافية Cultural materialism وعلم الثقافة Culturology] لنكتشف أنّ بينهما من الخصائص المشتركة ما يزيد عن الحد وأن أوجه الخلاف بينهما أقل من اللازم » .

وإنه لمن قبيل الأمور المثيرة والثرية بالمعانى ، أنّ كتاب فوكس الشهير (أسُود البنجاب) Lions of The punjab الذى سُقتُ منه هذه العبارات يتفق مع باحثين آخرين تعرضوا بالدراسة والتشخيص لـ «مرض العصر» الذى تعانى منه الأنثروبولوجيا - ذلك أنه بالفعل مرض فيما أعتقد - أقول إنّ فوكس يتفق مع هؤلاء الباحثين أمثال شيرى أورتنر Sherry Ortner فى أنّ البديل الناجع يتمثل فى استخلاص وسائل التطبيق من التطبيق الفعلى ذاته ، بحيث يدعم هذا البديل ذخيرة من المفاهيم مثل فرض السيطرة Hegemony إعادة الإنتاج الاجتماعى Social reproduction والأيديولوجيا ، وهى مفاهيم مقتبسة من باحثين آخرين غير أنثروبولوجيين أمثال أنتونيو جرامشى Antonio Gramsci وريموند ويليامز Raymond Williams وآلان تورين Alain Touraine وبيير بورديو . ومع هذا يظّل الانطباع بأن هناك تأثيراً عميقاً للصيغة الإنهاكية Paradigm - exhaustion التى أشار إليها كون Kuhn والتى تبدو ملحة ، وهو ما يُنْذِر فى اعتقادى بعواقب

شديدة الخطر بالنسبة لمكانة الأنثروبولوجيا بوصفها حقلاً من حقول المعرفة .

وأظن أيضاً أنه يوجد فى وقتنا الحالى مخاوف (لها أسبابها المقنعة) من أن أنثروبولوجيى اليوم لم يعد بإمكانهم أن يمارسوا أنشطتهم السابقة بالسهولة نفسها فى الأماكن التى كانت إبان العصر الاستعمارى حقلاً خصباً لتجاربهم . وفى هذا بلا شك تحدٍّ سياسى للإثنوجرافيا فى مناطق كان الأنثروبولوجى فيها حتى عهد غير بعيد متمتعاً بنفوذ لا بأس به . لقد تباينت ردود الأفعال تجاه ذلك الوضع الجديد ، ففى حين لاذ البعض بالسياسات النصية أخذ فريق آخر يستخدم العنف الناتج عن المجال بوصفه موضوعاً من موضوعات نظرية ما بعد الحداثة Postmodern Theory ، فى حين نجد فريقاً ثالثاً يستخدم الخطاب الأنثروبولوجى لكى يقيم عليه نماذج لما يطرأ على المجتمع من تغييرات وتحولات . على أننا لا نجد فى أىٍّ من هذه التوجهات الثلاثة النبرة المتفائلة نفسها بخصوص مستقبل الحقل الأنثروبولوجى ، التى نجدها فيما كتبه العلماء المسهمون فى كتاب (إعادة اختراع الأنثروبولوجيا) -Reinvent ing Anthropology الذى كتبه دِلّ هايمز Dell Hymes هى النبرة التى نجدها أيضاً فى كتاب ستانلى دايموند -Stanley Di amond المهم (البحث عن البدائية) In Search of the Primitive ، وكلا المرجعين من الكتب التى صدرت منذ جيل أكاديمى مضى .

وأخيراً نصل إلى كلمة (المحاورين) . وهنا أيضاً أجدنى فى دهشة من مدى عدم ثبات مفهوم (المحاور) ، بحيث نجد أنّ دلالة الكلمة قد انقسمت على نحو محزن إلى معنيين مختلفين تمام الاختلاف . فمن ناحية نجد أنّ للكلمة أصداء يرجع أصلها إلى مرحلة الصراع الاستعمارى حينما كان المستعمرون (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) يبحثون عن (مفاوض مقبول) -inter locuteur Valable بينما استمر المستعمرون (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) فى بحثهم اليائس عن حلٍّ لمشكلتهم حتى وجدوا أنّ كل محاولاتهم للتوافق مع التصنيفات التى وضعتها السلطات الاستعمارية هى محاولات محكوم عليها بالفشل ، ومن ثم وصلوا إلى الإيمان بأنّ الحل العسكرى وحده هو الذى سيجبر باريس ولندن على التعامل معهم بشكل جدى بوصفهم محاورين لهم مصداقيتهم . وهكذا كان المحاور فى ظل المشهد الاستعمارى أحد أمرين لا ثالث لهما ؛ فهو إمّا أن يكون شخصاً طيعاً ومهادناً - ينتمى إلى تلك الفئة التى كان الفرنسيون فى الجزائر يسمونها (المنظور) evolué أو (المميز) notableأو القائد Caid (ولقد أطلقت جبهة التحرير تسمية -beni wewé أو عبد الرجل الأبيض على الذين ينتمون إلى تلك الفئة) ، أمّا الخيار الثانى فيتمثل فى أن يكون المحاور أيضا هو المثقف الوطنى الذى تحدّث عنه فانون ، والذى كان يرفض مجرد الحوار ، مؤمناً أنّ الهجوم السريع والعنيف فى بعض الأحيان هو نوع الحوار الوحيد الذى يمكن إجراؤه مع القوى الاستعمارية .

أما المعنى الثانى لكلمة (محاور) فلا يحمل مثل تلك الإيحاءات السياسية ، إذ يكاد ينبع كلية من بيئة أكاديمية صرف ، ولا أقول بيئة نظرية ، وهو على هذا الأساس يوحى بجو التجربة المعملية بكل ما فيه من تعقيم ، وهدوء ، وضبط للمؤثرات . وفى هذا السياق يصبح المحاور شخصاً تم العثور عليه ، وهو يثير جلبة أمام الباب مُحدثاً إزعاجاً شديداً ، لا يتناسب مع الهدوء الذى يتصف به العلم أو التخصص ، ومن ثم يضطر أهل المعرفة أن يسمحوا له بالدخول لكى يتفاوضوا معه ، شريطة أن يقوم حارس البوابة بتفتيشه أولاً ليتم التأكد من عدم حيازته لأى مسدسات أو أحجار . أمّا نتاج عملية الترويض تلك فيذكرنا أيما تذكير بالعديد من المفاهيم النظرية المشابهة التى حازت شهرة ورواجا كبيرين ، مثل مقولات باختين عن التعدد الحوارى Dialogism والتعدد المتباين Heteroglossia أو ماذكره جورجن هابرماس Jurgen Habermas عن الموقف المثالى للكلام -Ideal speech Situa tion والصورة التى رسمها ريتشارد رورتى Richard Rortyفى نهاية كتابه (الفلسفة ومرآة الطبيعة) Philosophy and the Mirror of Nature والتى نرى فيها مجموعة الفلاسفة وهم يتحاورون فى همّة ونشاط داخل حجرة صالون أنيقة ومجهزة بكل سبل الراحة . وإذا كان هذا الوصف للمحاور يبدو كاريكاتورياً إلى حدٍّ ما ، فإنه على الأقل يصور ما يصيب هذا المحاور من مسخ وفقدان للذات حينما يُطلب منه أن يتعاون مع

الآخرين ، وأن يندمج معهم بوصفه شرطاً أساسياً للاعتراف بهذا المحاور والدخول فى حوار معه . إنّ ما أبغى قوله هنا إن مثل ذلك المحاور لا يعدو فى حقيقته أن يكون كائناً معملياً تم غسله وتعقيمه بعناية ، حتى إذا ما وقع له ذلك استحال شخصاً آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التى جاء لكى يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبير عن نفسها ، ومن ثم فقدتْ صورتها الحقيقية وصارت مسخاً مزيفاً . فلم يكن أحدٌ فى بادىء الأمر يعير التفاتاً لمثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج «والسكان المحليين» الآخرين ، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون فى النظر فى أمرهم وسمحوا لهم بالدخول ، إذا جاز هذا التعبير . أمّا قبل ذلك فقد كان الإهمال والتجاهل نصيبهم بشكل أو بآخر ، مثل الخدم فى الروايات الإنجليزية التى كتبت فى القرن التاسع عشر ، فهم دائماً «موجودون» ولكن لا أحد يعبأ بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء المنظر . لذا فإنّ تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالا للبحث والدراسة يستلزم تغييرهم بشكل جوهرى وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف ، وهنا تكمن المفارقة .

وعند هذه النقطة أتوقف لكى أردّ على أحد الانتقادات التى طالما وجهت إلىّ والتى كنت دائماً أتوق للرد عليها ، وأعنى بها ما يقال عن أنّ محاولاتى لتعريف ما يقدمه الآخرون من أتباع أوروبا لا تتعدى كونها شكلاً من أشكال الهجوم السلبى الذى لا يهدف إلى تقديم منهج أو طريقة معرفية جديدة ، بل يكتفى بالتعبير عن السخط واليأس من إمكانية التعامل على نحو جاد مع الثقافات الأخرى . والواقع أن هذه الانتقادات مرتبطة بمناقشته من قضايا فيما تقدم من صفحات . لذا ، وعلى الرغم من أننى لا أنوى الآن أنْ أقارع من انتقدونى حجةً بحجة ، سأحاول فيما يلى الرد على هذه المزاعم على نحو يتصل فكريا بالموضوع الذى نحن بصدده الآن .

حينما وضعت كتابى (الاستشراق) Orientalism كان الهدف الذى وضعته نصب عينى هو أن أقدم منهجاً نقدياً مضاداً ، بحيث لا يقتصر هذا المنهج على محاربة أهداف الاستشراق بوصفه مجالا له محاوره المتصلة بالاقتصاد السياسى ، بل بحيث يمتد هذا الهجوم إلى السياق الاجتماعى الثقافى الذى يسمح بوجود الخطاب الاستشراقى ويدعم فرصه فى البقاء والاستمرارية .

إن الاستشراق ، وما يرتبط به من نظريات معرفية وأنماط للخطاب ومناهج هى من قبيل الأشياء التى لا يمكن معاملتها معاملة الأشياء المادية مثل الأحذية ، فنرقعها عندما تبلى ، ثم نتخلص منها ونستبدل بها أخرى جديدة حينما يجور عليها الزمن فتصبح غير قابلة للإصلاح .

ذلك أنّ الاستشراق بما له من كبرياء إرشيفى فى عراقته ، وسلطة تنبع من داخل المؤسسة الاجتماعية ، واستمرارية ذات سلطة أبوية ، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد،لأن هذه الصفات فى مجموعها تمثل نظرة إلى العالم ذات ثقل سياسى كبير بحيث لا يمكن طرحها جانباً ، كما يحدث أحياناً مع بعض المعارف الإبستمولوجية . ومن هنا فإنّ الاستشراق فى مفهومى بنية Structure نشأت وترعرعت فى معمعة السياق الإمبريالى ، بحيث عبّرت هذه البنية عن الجناح المهيمن فى هذا السياق ، فأخذت تدعمه بتوسيع مجاله ، ليس فقط بوصفه ضرباً من ضروب البحث العلمى ، بل أيضا باعتباره ضربا من الأيديولوجيا المؤيدة لهذا السياق . بيد أنّ الاستشراق قد تمكن من التعمية على هذا السياق وراء ما ساقه من مصطلحات علمية وجمالية . وهذه هى بعينها الأشياء التى حاولت أن أكشف النقاب عنها . فضلاً عن الفرضية التى طرحتها ، القائلة بأنه لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الإبستمولوجيا أو أىّ بنية من أبنية المعرفة أو المؤسسات الاجتماعية ، أقول لا يخلو شىء من هذا القبيل من أثرٍ للعوامل الاجتماعية الثقافية والتاريخية والسياسية ؛ وهى عوامل تكسب كل حقبة من حقب الزمن طابعها الفريد المتميز .

لذلك يمكن القول هنا إنّ كل إعادة التقييم النظرية والمنطقية التى سقتها فيما تقدم ، تحاول جاهدة أن تبحث عن وسيلة للخروج من دائرة هذا الواقع الشائك . ففى محاولة للبحث عن استراتيجيات نصّية عبقرية تفاديا للهجمات الكاسحة التى تتعرض لها السلطة الإثنوجرافية مَن قبل فابيان Fabian وطلال أسد Talal Asad وجيرار ليكلير Gerard Leclerc نجد أنّ

هذه الاستراتيجيات قد وصلت إلى طريقة تقوم من خلالها بزحزحة الشق الأنثروبولوجي إلى الماضي بعد أنْ يأست من تفادي ما به من تداخلات ، وأرهقها ما وجدته عليه من صراعات قائمة لنقل إنها تبنت رد فعل استيطيقي أو جمالي ، وتفسيرات زائدة عن الحد . أما الاتجاه الثاني - وهو الذي سنسميه هنا برد الفعل البراجماتي - فيركز بشكل أو بآخر على التطبيق في حد ذاته ، كما لو كان التطبيق جزءاً من الواقع لا يعكر صفوه الوسطاءُ والمصالحُ والمنازعاتُ ، سواء السياسي منها أو الفلسفي .

أما في كتابي (الاستشراق) ، فلم أجد في نفسي الرغبة في اللجوء إلى أحد هذين الخيارين غير الجماليين . ولعل ما كان يحول بيني وبين ذلك ، هو ذلك الشك الراديكالي الذي يراودني تجاه النظريات الطنانة والنزعات الإبستمولوجية الخالصة ، ولم أكن بقادر على أن أُسْلِم نفسي كلية للرأي الذي يقول إن النقطة الأرشميديسية قد وجدت خارج حدود السياقات التي كنت أصفها ، وانه من الممكن العثور على منهج تفسيري شامل يتحرك في تحرر تام من الظروف التاريخية المادية نفسها التي نبع منها الاستشراق ، واستمدَّ منها قدرته على الاستمرارية .

لذا فقد أثار اهتمامي على وجه خاص أن الأنثروبولوجيين ، لا المؤرخين على سبيل المثال ، هم الذين كانوا في طليعة مَنْ رفض قبول تلك الحقيقة القاسية التي لافكاك منها والتي كان جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico أول مَنْ صاغها على نحو مفحم ومقنع . وفي رأيي أنه نتيجة لأن الأنثروبولوجيا في المقام الأول قد نشأت وتشكلت تاريخيا خلال الفترة التي شهدت المواجهة الإثنوجرافية بين المراقب الأوروبي المهيمن والساكن الأصلي غير الأوروبي ذي المنزلة الأدنى الذي يقطن عالماً بعيداً - أقول إنه نتيجة لهذا فإنّ أنثروبولوجيي أواخر القرن العشرين يجيبون من يشك في مكانة تلك اللحظة من لحظات القوة والإمكانية بقولهم : «على الأقل هيأ لنا لحظة أخرى » ، على أنني سوف أعود واستفيض في هذا فيما بعد .

وسوف يستمر هذا المنحى الاستطرادي لبعض الوقت ، حينما أعود مرة أخرى للحديث عما يبدو لي أمراً ناتجاً عنه ، وأعني بهذا إشكالية المراقب التي لم تنل حقها من التحليل والدراسة من جانب التيارات الأنثروبولوجية المنقحة الوارد ذكرها فيما تقدم . وهذا ما يتبدى على نحو خاص في أعمال هؤلاء العلماء الأنثروبولوجيين ذوي الأفكار التجديدية من أمثال ساهلينز Sahlins في كتابه (جزر التاريخ) Islands of History وولف في كتابه (أوروبا والناس الذين لا تاريخ لهم) Europe and the people without History . ولكم يبدو هذا الصمت مدوياً . على الأقل بالنسبة لي ، إذ ما عليك سوى أن تنظر إلى تلك الصفحات العديدة وقد ملأتها فرضيات عميقة ومعقدة ، على نحو بالغ الإحكام ، تتضمنها أعمال باحثين في ما وراء النظرية ، أو أعمال ساهلينز وولف ، أقول إنه ما عليك سوى أن تفعل هذا حتى تبدأ فجأة في إدراك كيف يمكن لصوت مؤثر وقوي ذي توجه استطلاعي وعبارة أنيقة وواعية أن يتحدث عن كل الأشياء ، فيحللها ويجمع عنها الأدلة ، فيخرج عنها بنظريات ويتفكر في أمرها - كل ذلك دون أن يتحدث عن نفسه هو . فأسئلة من قبيل «من يتكلم ؟» «ولأي سبب ؟» «ومع من ؟» هي كلها أسئلة لا نسمعها هنا ، فإذا حدث ذلك لأيّ سبب من الأسباب فإنها تكون حينئذ إلى حد كبير أمراً من أمور «الخيار الاستراتيجي» وذلك على حد تعبير جيمس كليفورد James Clifford عن السلطة الإثنوجرافية . أما تواريخ «الآخرين» وتقاليدهم ومجتمعاتهم ونصوصهم فلا ينظر إليها إلاّ باعتبارها أحد أمرين ، فهي إمّا أن تكون رد فعل لمبادرة غربية - ومن ثم فهي بالتالي سلبية واتكالية - أو أنْ تكون بعضاً من فروع الثقافة التي يختص بها في الأساس أبناء الصفوة من «السكان الأصليين» . على أنني سوف أقف عند هذا الحد بالنسبة لتلك النقطة ، إذ أرغب هنا في العودة لسبر أغوار المجال الذي يحيط بحديثنا هنا .

ولعلّكم قد خمنتم مما تقدم أنه لا يمكن لنا أن نجد دلالة جوهرية أو ثابتة للكلمات الأربع : «التمثيل» و«التابع» و«الأنثروبولوجيا» و«محاوريها» ، فهي كلمات تبدو حائرة بين عدة معان محتملة أو في بعض الأحيان تنقسم إلى معنيين منفصلين . إلاّ أن أشدّ ما يلفت النظر بالنسبة للطريقة التي نجدها عليها هو بالطبع حقيقة تأثرها على نحو لافكاك منه بعدة قيود وضغوط - وهي أشياء لا يمكن تجاهلها . فمهما حاولنا أن نستخدم الأيديولوجيا بعنف ، فلن يمكننا انتزاع كلمات

«التمثيل» و«الأنثروبولوجيا» و«التابع» من المشهد الذى تلتصق به . ذلك أننا حينئذ لن نجد أنفسنا فقط فى صراع مع الجو الدلالى المتقلب الذى تستحضره تلك الكلمات ، بل سنجد أنفسنا أيضا قد عدنا فى الحال إلى العالم الراهن ، حيث سنحدد ونتمركز فى السياق الثقافى الذى يشهد إجراء العمل الأنثروبولوجى ، هذا إذا لم ينته المطاف بنا فى عالم الأنثروبولوجيا نفسه .

ولطالما بدا لى مفهوم «الدنيوية» Worldliness مفهوماً مفيداً ؛ ذلك لأنه يحمل فى طياته معنيين : أولهما فكرة العالم الدنيوى فى مقابل المفهوم المضاد وهو العالم الآخر ؛ وثانيهما هو ذلك المعنى الذى توحى به الكلمات الفرنسية mondanite على أساس أن الدنيوية ضرب من ضروب اللياقة الاجتماعية التى تتصف ببعض الحكمة ، حينما يكون المرء رجلاً مجرباً خبر الدنيا وعركته الحياة . ومن هنا فإنّ الأنثروبولوجيا والدنيوية «بكلا معنييهما» يحتاج كلاهما للآخر . فالتشتت الجغرافى والاكتشاف الدنيوى والجهود المضنية لاستعادة التواريخ السرية أو المخبوئة فى النفس كلها خصائص تطبع البحث الإثنوجرافى بطابع الحيوية الدنيوية التى تتصف بصراحة ووضوح لاشك فيهما . لكن الأنثروبولوجيا بمالها من سلطة وصرامة منهجية وخرائط سلالية ونظم وصاية ومصداقية قد تراكم لديها حتى الآن أنواع كثيرة من الخطاب والشفرات وتقاليد التطبيق ، حتى تحول هذا كله الآن إلى أنماط عدة «للأنثروبولوجية» . وواقع الأمر أنه لم يعد للبراءة محل فى حديثنا اليوم . فإذا كنا نشك أن طريقة العمل السائدة فى التخصصات العلمية جميعاً تعزل الباحث المتخصص وتخدره ، فإننا بذلك نقر حقيقة تنطبق على كل أنواع الدنيوية العلمية ، وليست الأنثروبولوجيا استثناء فى هذا الأمر .

والأمر فى الأنثروبولوجيا يشبه ما يجرى فى مجال الأدب المقارن الذى اشتغل به ، لأن الأنثروبولوجيا تقوم فى أساسها على حقيقة المغايرة والاختلاف ، على ذلك المعين الوافر من كل ما هو غريب أو أجنبى ، أو على حد عبارة جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manly Hopkins «الانتعاش الداخلى» ، ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان «الاختلاف والمغايرة» حتى الآن عدداً من الخصائص الطلسمية السحرية . ذلك أنه يبدو صعبا بل مستحيلا ألا يدهش المرء لما يتمتعان به من طبيعة سحرية إن لم تكن ميتافيزيقية ؛ تلك الطبيعة التى جعلتها أكثر ملائمة لأغراض الفلاسفة والأنثروبولوجيين والمنظرين الأدبيين وعلماء الاجتماع ، يفعلون بهما ما يشاءون من عمليات غريبة محيّرة . لكن الأمر المذهل بخصوص «الاختلاف والمغايرة» يتمثل بشكل عام فى الطريقة التى يخضعان بها لمؤثرات السياق التاريخى والدنيوى . فالحديث عن الآخر فى الولايات المتحدة الآن أمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة للأنثروبولوجى الأمريكى عن نظيره الهندى أو الفنزويلى مثلاً . ولقد ذهب جورجن جولت Jurgen Golte فى مقاله التأملى عن «أنثروبولوجيا الغزو» The Anthropology of conquest إلى القول بأن الأنثروبولوجيا غير الأمريكية برغم مالها من طبيعة محلية «تتصل على نحو حميم بالإمبريالية» ، فكم هى ضخمة وطاغية تلك القوة العالمية التى تشع من الحاضرة العالمية العظيمة . ومن ثم فإنه يمكن لنا القول إن العمل الأنثروبولوجى فى الولايات المتحدة لا يعنى فقط إجراء الأبحاث العلمية عن «المغايرة» و«الاختلاف» فى بلد مترامى الأطراف ، بل يعنى أيضاً أن يقوم الباحث بدراسته مركزا على الموقع فى دولة ذات قوة ونفوذ هائلين تلعب دوراً مهماً فى العالم بوصفها قوة عظمى . وهكذا فإن تقديس «الاختلاف والمغايرة» والاحتفاء بهما على نحو محموم يبدو اتجاها سيء التأثير . ذلك أن مثل هذا الاتجاه لا يعنى فقط ما أسماه جوناثان فريدمان Jonathan Friedman بـ «إضفاء الأبهة على الأنثروبولوجيا» حيث تتعرض المجتمعات لعمليات «التثقيف» Culturization والتنصيص Textualization دون اعتبار للسياسة أو التاريخ ، بل يعنى أيضاً تملك العالم وترجمته من خلال عملية يصعب التمييز بينها وبين عملية تكوين الإمبراطورية ، وذلك بالرغم من كل ما تدعيه هذه العملية من نسبية ، وخبرة فنية وإخلاص ابستمولوجى . وإذ أصوغ عباراتى على هذا النحو العنيف ، فإنما أعبّر عن عجب مصدره أن كل ما قرأته عن الأنثروبولوجيا والابستمولوجيا والنصّية والمغايرة ـ وهى قراءات تمتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ إلى النظرية الأدبية ـ أقول لا يأتى على أى ذكر للتدخلات الأمريكية الامبريالية باعتبارها أحد العوامل التى تؤثر فى المناقشات التنظيرية . وقد يقول قائل هنا إننى قد ربطت بين

الأنثروبولوجيا وفكرة الامبراطورية على نحو ظالم ومتعسف. وأردّ على هذا القائل بسؤال عن كيف ـ وأنا هنا أعني الكيفية فعلاً ـ ومتى كان هناك انفصال بينهما. ولا أظنني أعرف متى وقع هذا الانفصال على افتراض أنه وقع فعلاً. لذا فبدلاً من أن نفترض وقوع هذا الانفصال دعونا الآن ننظر ما إذا كان موضوع الإمبراطورية مازال مهماً للأنثروبولوجي الأمريكي ولنا جميعاً بوصفنا مثقفين ومفكرين.

إنّ الواقع يبعث على الحزن والأسى، فحقيقة الأمر أنّ لدينا فعلاً أطماعاً عالمية واسعة وهو ما نعمل بالفعل من أجل تحقيقه. فلدينا جيوش مسلّحة وجيوش أخرى من العلماء والباحثين المكلفين بمهام سياسية وعسكرية وأيديولوجية. انظروا مثلا إلى المقولة التالية التي توضح على نحو تام العلاقة التي تربط بين السياسة الخارجية و«الآخر»:

واجهت إدارة الدفاع Department of Defense في السنوات الأخيرة العديد من المشكلات التي تتطلب العون والمساعدة من جانب العلوم السلوكية والاجتماعية... فلم تعد مهمة القوات المسلحة الآن تقتصر على القتال والحرب بل جاوزت ذلك الآن إلى مهام: إحلال السلام وتقديم المساعدات العسكرية و«حرب الأفكار»... إلخ.. وهذه المهام كلها تتطلب تفهماً لطبيعة السكان الحضريين والريفيين الذين يتعامل معهم أفراد جيشنا ـ سواء كان هذا في ميدان القتال أو في ميدان السلام، فنحن في حاجة إلى معلومات عن معتقدات الشعوب في مختلف بلدان العالم، وعن قيمهم، وأهدافهم ومنظماتهم السياسية والدينية والاقتصادية، وأثر التغيرات المختلفة وعمليات التطور على نظمهم السوسيوثقافية... وإليكم الآن بعض النقاط التي تتطلب الاهتمام، بوصفها عوامل في استراتيجية بحثية تهدف لخدمة مؤسساتنا العسكرية. المهام الأولية للبحث:

(١) طرق ونظريات العلوم الاجتماعية والسلوكية في البلدان الأجنبية والتدريب عليها...

(٢) برامج لتدريب علماء الاجتماع الأجانب...

(٣) أبحاث في العلوم الاجتماعية يقوم بها علماء محليون مستقلون...

(٤) تكليف عدد من الدراسات العليا الأمريكية الكبرى في مجال العلوم الاجتماعية ببعض المهام في المراكز الموجودة في المناطق الأجنبية...

(٧) إجراء العديد من الدراسات المتمركزة في الولايات المتحدة والتي تعمل على الاستفادة من المعلومات التي يجمعها الباحثون عبر البحار، الذين تدعمهم هيئات غير عسكرية. ويجب أن يتم تطوير المعلومات والمصادر وطرق التحليل، بحيث يمكن استخدام المعلومات التي تم جمعها لأغراض معينة في أغراض أخرى إضافية...

(٨) التعاون مع البرامج الدراسية الأخرى في الولايات المتحدة وخارجها، بحيث يدعم هذا على نحو دائم إمكانية حصول أفراد هيئة الدفاع على المصادر الأكاديمية والفكرية في «العالم الحر».

من نافلة القول هنا إن النظام الإمبريالي الذي يغطي شبكة واسعة من الدول ذات الوصاية والدول العميلة، بالإضافة إلى شبكة مخابرات لها من الثراء والقوة ما لم يسبق لجهاز امتلاكه من قبل ـ أقول إنّ هذا النظام لا يغطي كل شيء في المجتمع الأمريكي. فصحيحٌ أنّ وسائل الإعلام مشبعة للغاية بالمادة الأيديولوجية، لكن من الصحيح أيضاً أنّ ليس كل الوسائل الإعلامية بها القدر نفسه من التشبع. فعلينا أن نعمل جهدنا كله لكي ندرك الفروق بين الأشياء ونميز بينها، ولكن علينا أيضاً ألاّ نغفل عن حقيقة مهمة؛ هي أن ما ألحقته الولايات المتحدة من ضرر بالعالم كان شديداً وكبيراً، لم يكن هذا الضرر نتيجة فعال ريجان واحد، أو اثنين من عينة كيرباتريك، بل إن هذا يعتمد بشكل كبير على الخطاب الثقافي وصناعة المعلومات، وعلى إنتاج النص ونشره، والنصية. وفي عبارة موجزة، نقول إن هذا لا يرجع إلى الثقافة بمفهومها الأنثروبولوجي العام، على النحو الذي تدرس وتحلل به الثقافة والنصية في دراسات البويطيقا، فالأمر كله راجع إلى ثقافتنا نحن.

المصالح المادّية فى ثقافتنا التى يتهددها الخطر مصالح كبيرة للغاية وباهظة التكلفة . وهى لا تقتصر فقط على مسائل الحرب والسلام ـ ذلك أنكَ لو تمكنت من إخضاع العالم غير الأوربى ووضعته فى موضع التابع الأدنى ، فسيكون من السهل حينئذ أن تقدم على غزوه ثم تحييده ـ بل إنها تتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى كالمخصصات الاقتصادية والأولويات السياسية وعلاقات السيادة وعدم المساواة على وجه الخصوص . ورغم أننا لم نعد فى عالم ثلاثة أرباعه مجهول ومتخلف ، فلم نتمكن حتى اليوم من أن يكون لنا أسلوب قوى يرتكز على شىء أكثر عدلاً وأقل قهراً من نظرية السيادة المحتومة ، التى تكاد كل الأيديولوجيات الثقافية أن تشترك فى تأييدها . ويتضح ذلك الإحساس بالتفوق الحضارى ـ وأنا هنا أستشهد بحالة نمطية أصدق دلالة على هذا الذى يتضح فى الهجوم الضارى الذى شنته النيويورك تايمز على « على مزروى » لاجترائه بوصفه أفريقياً على تقديم سلسلة أفلام عن الأفارقة ، فكأنه إذا صَوّرت أفريقيا على نحو إيجابى باعتبارها منطقة استفادت من حركة التحديث الحضارى الذى أتى تاريخياً مع الاستعمار ، فإنّ هذا يعد أمراً مقبولاً . أمّا إذا صَوّر الأفارقة على أنهم مازالوا يعانون تحت نير الإمبراطورية ، فإن هذا التصوير يجب أن يوضع فى حجمه مصوراً أفريقيا بوصفها كياناً أدنى يزداد تخلفاً منذ أن رحل الرجل الأبيض . ولم يعدم كتابنا الكلمات فى التعبير عن هذا المعنى . والمثال على ذلك باسكال بروكنر Pascal Bruckner (دموع الرجل الأبيض) Teers of the white Man وروايات ف . س نيبول والكتابات الصحفية لكونور كروز أوبريان Conor Cruise O'Brien تجاه ما تفعله الولايات المتحدة فى بقية أنحاء العالم . إن علينا بوصفنا مواطنين ومثقفين أمريكيين مسئولية ، وهى مسئولية لا يخفف من وطأتها قولنا إن الاتحاد السوفيتى أسوأ .

فهناك حقيقة لدينا ، لا يوجد لها شبيه فى الاتحاد السوفيتى ، وأعنى بذلك مسئوليتنا عن تلك البلاد ومالها من حلفاء ، وهو ما يستتبع بالضرورة قدرتنا على التأثير عليها . ومن ثم فقد وجب علينا أن نراعى ضمائرنا حينما نلاحظ تلك الطريقة التى حلت بها الولايات المتحدة محل الإمبراطوريات العظمى السابقة بوصفها قوة خارجية مهيمنة ، وهو ما يتمثل الآن على أوضح صورة فى أمريكا الوسطى واللاتينية ، بالإضافة إلى الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا .

ولا أحسبنى أبالغ إذا قلت إن النظرة الأمينة النزيهة لهذا السجل الحافل بالأحداث ستنبىء عن تاريخ غير مشرف ، هذا بالطبع إذا سلمنا تسليماً لا يقبل المناقشة بأحقيتنا فى اتباع سياسة شبه منظمة هدفها التأثير على الدول الأخرى وبسط سلطاننا عليها ، هذه الدول التى يفترض أنها تمثل أهمية قصوى للمصالح الأمنية الأمريكية . فمنذ الحرب العالمية الثانية تدخلت أمريكا عسكرياً فى كل قارة من قارات العالم ، أما نحن المواطنين العاديين فكل ما شرعنا فى إدراكه الآن هو حجم تلك التدخلات وما شابها من تعقيد بالغ وتعدد هائل فى الأشكال التى اتخذتها ، بالإضافة إلى ما مثلته حينئذ من استثمار قوى . وكما أنّه لا يوجد محل للشك فى وقوع هذه التدخلات ، فمن المؤكد أيضاً أنها فى مجموعها تمثل صورة الإمبراطورية بوصفها وسيلة للحياة ، على حد تعبير ويليام ابلمان ويليامز William Appleman Williams . ومن ثم فإن تكشف الحقائق كل يوم بخصوص « إيران جيت » ليس سوى جزء من تلك السلسلة المعقدة من التدخلات ، وإنْ وجبت الإشارة هنا إلى أنّ التغطية الإعلامية وسيل الآراء الذى واكبها لم يلتفتا بصورة كافية إلى حقيقة مهمة ، هى أن سياساتنا فى إيران وأمريكا اللاتينية تعد سياسات إمبريالية صرفاً ، سواء اتصلت هذه السياسات بمحاولات البحث عن منفذ إلى صفوف «المعتدلين» الإيرانيين أو اتصل هذا بتقديم المساعدة لثوار الكونترا ـ الذين يحاربون دفاعاً عن الحرية ـ بغية إسقاط الحكومة المنتخبة فى نيكاراجوا والتى تتمتع بالشرعية القانونية .

ولأننى لا أرغب فى الوقوف طويلاً عند هذا الجانب الواضح تماماً من السياسة الأمريكية ، فإننى لن أبدأ فى استعراض وقائع معينة ، ولن أستغرق فى مناقشة لا طائل منها كى أعرّف هذه السياسات . وحتى إذا حذونا حذو الكثيرين ، فدفعنا بأنّ السياسة الخارجية الأمريكية هى فى المقام الأول سياسة قائمة على حب الغير وتهدف فى إخلاص إلى إعلاء شأن أهداف سامية كالحرية والديموقراطية ـ حتى إذا سلمنا بهذا كله فإنّ كثيراً من الشك والريبة سيحجبان هذا الرأى . ألا يبدو هذا فى ظاهره

ترديداً لما زعمته أممٌ أخرى من قبلنا مثل فرنسا وبريطانيا وإسبانيا والبرتغال وهولندا وألمانيا ، وألا نكون حينئذ ، من منطلق السيادة والقوة ، قد اعتبرنا أنفسنا براء من المغامرات الإمبريالية المشبوهة التى سبقتنا . وذلك من خلال الإشارة إلى إنجازاتنا الثقافية العظيمة ، وما نتمتع به من رخاء ، بالإضافة إلى معارفنا الإبستمولوجية والنظرية . ويبقى سؤال آخر : هل هناك افتراض من جانبنا أن قدرنا هو أن نسود العالم ونحكمه ، وهو دور منحناه لأنفسنا فى مرحلة ما بوصفه جزءاً من مهمتنا فى السعى لاستكشاف البريّة ؟

- ٢ -

وفى إيجاز ، فإنّ ما يواجهنا الآن على الساحة القومية داخل إطار الرؤية الاستعمارية الشاملة هو ذلك السؤال العميق المتعلق بعلاقتنا بالآخرين ؛ وهو سؤال قلق وباعث على القلق فى آن . فنحن فى حاجة شديدة لإدراك كنه علاقتنا بغيرنا من الحضارات والدول . بما تمثله من اختلاف فى التاريخ ، والتجربة ، والتقاليد ، والشعوب ، والمصائر . لكن مكمن الصعوبة فى هذا الأمر أنه لا توجد فرصة لرؤية العلاقات بين الحضارات خارج إطار الأمر الواقع ؛ خارج إطار العلاقات غير المتكافئة بين القوى الاستعمارية وغيرها من القوى غير الاستعمارية ؛ خارج إطار العلاقات بين الذات والآخر بكل ما تمثله من مغايرة واختلاف . فالنظر إلى الأمر من زاوية أخرى خارج هذا الإطار سيتيح للمرء تميزاً إبستمولوجياً يمكّنه من الحكم على هذه العلاقات وتقييمها وتفسيرها فى حرية واستقلالية ، وبمنأى عما يحدد هذه العلاقات القائمة من مصالح وعواطف وارتباطات . فنحن إذا فكرنا فى أمر الارتباطات القائمة بين الولايات المتحدة وغيرها من باقى أقطار العالم فلن يشمل حديثنا حينئذ سوى تلك الارتباطات ذاتها دون أن يتعداها إلى ما يقع خارج إطارها أو يجاوزها من مفاهيم . ومن هذا المنطق فحرى بنا ، بوصفنا مشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ونقاداً ، أن نتفهم دور الولايات المتحدة فى عالم الأمم والقوى ، بحيث تنبع نظرتنا من داخل الواقع باعتبارنا مشاركين فيه لا مراقبين محايدين يرتشفون فى أناة وروية من رحيق العقول ، كما فعل أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith على حد التعبير الرائع الذى وصفه به ييتس Yeats .

أمّا الآن ، فلا مجال للشك فى أن ما هو على الساحة المعاصرة فى مجال الأنثروبولوجياالأوروبية والأمريكية يعكس على نحو غير صحى العديد من علامات الاستفهام ودلائل التورط . فتاريخ ذلك النشاط الحضارى فى أوروبا والولايات المتحدة يحمل فى مكوناته الأساسية تلك العلاقة غير المتكافئة الّتى تنهض على القوة بين نموذج الإثنوجرافى/المراقب القادم من الغرب والمجتمع غير الغربى ، وهو مجتمع بدائى أو على الأقل مختلف ، ومن المؤكد أنه أضعف وأقل تقدماً . وقد تمكن روديارد كيبلنج Rudyard Kipling فى (كيم) Kim من استنباط المغزى السياسى لهذه العلاقة وهو ما يتجسد فى صدق وأمانة فنيين مجاوزين لما هو عادى من خلال شخصية الكولونيل كريتون Creighton وهو باحث إثنوجرافى مكلّف بإجراء مسح شامل للهند ، وهو فى الوقت ذاته رئيس المخابرات فيها ، تلك اللعبة الكبيرة المزعومة التى ينتمى لها الشاب كيم . ونحن إذا تأملنا ما أتى به الغرب حديثاً من دراسات أنثروبولوجية، فسوف نجد أنها تستدعى تلك النبوءة الروائية الإشكالية وتقمعها فى آن . ففى أعمال المحدثين من المنظرين نجد جهوداً مضنية لتخطى ذلك التناقض الصعب ، ولا أقول المُعجز ، بين واقع سياسى مبنى على القوة ورغبة إنسانية علمية صادقة لفهم الآخر وتفهمه على نحو هرمنيوطيقى قائم على الشعور بالتعاطف ، وذلك من خلال أشكال لا تتوسل بمنطق القوة .

أمّا نجاح هذه الجهود أو إخفاقها، فيبدو أقل إثارة للاهتمام من حقيقة واحدة بعينها . وأعنى بهذا أن ما يميز هذه الجهود وما يؤكد إمكانية وجودها هو ذلك الوعى بالمشهد الاستعمارى . وهو نوع من الإدراك الذى يأتى على خجل واستحياء ، وإنْ حاول التخفى والتنكر . وهو فى نهاية الأمر إدراك طاغ لا فكاك منه . فأنا ، فى الواقع ، لا أعرف أى طريقة أخرى لفهم العالم من داخل نطاق حضارتنا (وهى بالمناسبة حضارة ذات تاريخ طويل حافل بالإفناء والدمج) دون الوصول إلى فهم الصراع الإمبريالى نفسه ، ويمكننى القول إن هذه حقيقة حضارية ذات أهمية سياسية وتفسيرية كبيرة ، لأنها

هى العامل الأساسى فى تحديد مفاهيم كـ المغايرة Otherness والاختلاف Difference بل هى إلى حد كبير الشرط الذى يسمح بتجسّد هذه المفاهيم . وهى مفاهيم تبدو فى ظروف أخرى بالغة التجريد وبلا أىّ أساس . وهكذا تستمر المشكلة الحقيقية فى محاضرتنا ، أعنى مشكلة الأنثروبولوجيا بوصفها أحد المشاريع المطروحة ، وعلاقتها بمفهوم الإمبراطورية بوصفه اهتماماً قائماً .

وهكذا ، فإننا حين نعيد الإشكالية الكلامية المركزية إلى نصابها السابق ، كى نخضعها للدراسة والفحص ، فسوف نجد معها أنّ ثلاث قضايا أخرى على الأقل قد تفرعت منها مُطالبةً إيانا بإعادة التمحيص . أولى هذه القضايا أشرت إليها سابقاً ، وأعنى بها الدور البناء للملاحظ ، ذلك «الأنا» الإثنوجرافى أو الفاعل الذى يبدو وضعه الاجتماعى ومجال عمله وموضوع تحركاته قد تورط على نحو محرج فى تشابك مع العلاقة الإمبريالية ذاتها . أمّا ثانية هذه القضايا فتتمثل فى المكانة الجغرافية التى تشكل أهميةً حيوية للإثنوجرافى ، على الأقل من الناحية التاريخية . ولقد جرت العادة أن يفضل النقّاد تفضيلاً ملحوظاً الحافز الجغرافى ذا الأهمية الكبرى للبنيات الثقافية فى الغرب ، وذلك احتراماً منهم - أى النقاد - لأهمية العوامل الزمنية . ولكننى أرى هنا أنه ما كان لنموذج الإمبراطورية نفسه ، شأنه فى ذلك شأن الأشكال المتعددة الأخرى للتاريخ الرسمى والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبنيات القانونية الحديثة ، أقول إنه ما كان لنا أن نعرف مثل هذا النموذج لولا وجود عمليات تخيلية وفلسفية مهمة ، كان من أثرها إنتاج العديد من عمليات الاستحواذ والسيطرة وإعادة ترتيب الفضاءات . وقد وضحت هذه الفكرة فى عدة كتب حديثة وإنْ كانت متفرقة مثل كتاب نيل سميث Neil Smith (التطور المتفاوت) Uneven Development و (قواعد الملكية فى البنغال) Rule of Property for Bengal لرانجات جحا Ranjat Guha وكتاب ألفريد كروسبى Alfred Crosby (الإمبريالية البيئية) Ecological Imperialism ، وكلها أعمال تحاول استكشاف الطريقة التى يخلق القرب والبعد فى المكان من خلالها قوى ديناميكية للغزو والتغيير ، بحيث تلقى هذه القوى بظلها على المحاولات البريئة الزاهدة لتقصى العلاقة بين الذات والآخر . أما فى الإثنوجرافيا فيبرز استعمال القوة المحضة للسيطرة على الشكل الجغرافى . أما القضية الثالثة فتتمثل فى انتشار الأفكار ، حينما تنزع القشرة الخارجية من الأعمال البحثية ذات النطاق الضيق أو داخل إطار التخصص ، بحيث تنتقل هذه الأعمال من الدائرة الضيقة التى يمثلها الباحثُ وزملاؤه من أهل التخصص إلى دائرة صنع القرار السياسى وتنفيذه ، وأيضاً إلى دائرة نشر بعض التصويرات الإثنوجرافية النشطة باعتبارها صورة إعلامية جماهيرية بدعم السياسة السائدة . وهنا يتبدى سؤال ، ألا وهو : كيف يمكن للأبحاث التى تجرى على ثقافات ومجتمعات وشعوب «أخرى» أو مختلفة فى أمريكا الوسطى وأفريقيا والشرق الأوسط وأجزاء متفرقة من آسيا ، أقول كيف يمكن لمثل هذه الثقافات أن تتطور إلى عمليات ثقافية نشطة قوامها الاتكالية والسيطرة أو التسلط على الآخرين ، بحيث تتصل هذه الثقافات بتلك المجتمعات والشعوب ، فتعوقها أو تساعد على تقدمها .

وهناك دليلان على العلاقة المباشرة بين مجال التخصص الدراسى والسياسات العامة ، حينما تعمل وسائل الإعلام على تشجيع استخدام القوة والقهر ضد المجتمعات المحلية بدلاً من تشجيع التفاهم والتعاطف . وأنا هنا أقصد الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية . ففى الخطاب الجماهيرى يكاد مفهوم «الإرهاب» يرتبط بشكل عام بالإسلام ، وهو الذى لا يستطيع سوى عدد محدود من الناس تفهمه وتعرفُ حضارته . إلا أن السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية وبعد العديد من العمليات المسلحة فى لبنان وفلسطين) قد شهدت تحول هذا الدين إلى صورة مرعبة ومخيفة على يد المناقشات «العلمية» التى دارت حوله . ففى عام ١٩٨٦ ظهر كتاب (الإرهاب كيف يمكن للغرب أن ينتصر) Terrorism How the West can Win وهو عبارة عن مجموعة مقالات حررها بنيامين نيتنياهو Benjamin Netanyahu وقد احتوى الكتاب على ثلاث مقالات لثلاثة من المستشرقين المعترف بهم ، وكلهم يجزمون فى ثقة ويقين بأنّ هناك علاقة ما تربط بين الإسلام والإرهاب . أما ما نتج عن ظهور مثل هذه الآراء فقد تمثل فى الموافقة على قصف ليبيا بالقنابل وغيرها من المغامرات المشابهة التى تتم كلها تحت

ستار من المبررات الأخلاقية الفجة ، بعد أن سمع الناس وقرأوا الخبراء لهم وزنهم ، وهم يؤكدون أنّ الإسلام لا يعدو أن يكون ثقافة إرهابية . أما المثال الثانى فيخص المعنى الشائع لكلمة «الهنود» عند استخدامها فى الخطاب الخاص بأمريكا اللاتينية ، خصوصاً حينما يستقر فى الأذهان ذلك الربط بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعبا متخلفاً بدائياً متمسكاً بجهله ومعتقداته البالية من ناحية والعنف الذى يتخذ شكلاً طقوسياً من ناحية أخرى) . فالتحليل الشهير الذى وضعه ماريوفارجاس لوسا Mario Vargas Losa للمذبحة الأنديزية للصحفيين البيروفيين (تحقيق فى الأنديز : صحفى أمريكى لاتينى يستكشف الدروس السياسية المستقاة من المذبحة البيروفية)Inquest in the Andes: A Latin American Writer Explores the political Lessons of a peruvian Massacre ـ النيويورك تايمز فى ٣١ يوليو ١٩٨٣ ، يرتكز فى أساسه على الشك فى هنود الأنديز وإمكانية ارتكابهم لمذبحة جماعية دون تفريق أو تمييز . فمقالة فارجاس لوسا مليئة بالعبارات عن الطقوس الهندية ، وعن التخلف والقنوط من إمكانية التغيير . وكل هذه الأفكار تعتمد على السلطة المطلقة للوصف الأنثروبولوجى ، ففى واقع الأمر أن عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء فى اللجنة التى شكلت برئاسة فارجاس لوسا لتقصى الحقائق بشأن المذبحة .

ولا تقتصر أهمية هذه القضايا فى الناحية النظرية بل تتعداها إلى واقع الحياة اليومية . فالإمبريالية بما تمثله من تسلط على شعوب وأراض عبر البحار لازالت فى تطور دائم بما لها من تواريخ ذات أشكال متعددة وممارسات وسياسات جارية ـ بالإضافة إلى اتجاهات ثقافية مختلفة المشارب . على أنه يوجد الآن فى العالم عددٌ كبيرٌ من الكتابات التى تحمل فرضيات نظرية وعملية متقدة العاطفة ، وتخاطب بها المتخصصين الغربيين فى دراسات المنطقة بجانب الأنثروبولوجيين والمؤرخين . ويعد هذا الجهد لمخاطبة الغرب جزءاً من الجهد ما بعد الاستعمارى لإصلاح ما أفسدته الإمبريالية من تقاليد وتواريخ وثقافات . هذا بالإضافة إلى كون هذا الجهد محاولة للاشتراك على قدم المساواة فى أشكال الخطاب المتعددة الموجودة فى العالم . ويحضرنى الآن كتابات أنور عبد الملك وعبد الله العروى وفى أعمال مجموعة دراسات الاتباع Subaltern studies Group وكتابات س . ل . ر . جيمس C.L.R. James وعلى مزروى Ali Mazrui ، بالإضافة إلى عدة نصوص أخرى متعددة مثل إعلان باربادوى لعام ١٩٧١ (والذى يتهم الأنثروبولوجيين مباشرة بالتطبيقات العلمية المصطنعة والرياء والانتهازية) ، هذا بالإضافة إلى تقرير ، الشمال والجنوب North-South Report ونظام المعلومات العالمى الجديد . غير أن القليل من مثل هذه الكتابات هو الذى يصل إلى حجرات البحث الداخلية . بينما نجد أنّ أثر هذه الدراسات على المناقشات المتخصصة عموما يكاد يكون معدوماً فى المراكز العلمية بالعواصم الكبرى ، فإن المتخصصين الغربيين فى الشؤون الأفريقية يطالعون أعمال الكتاب الأفارقة باعتبارها مجرد مصادر أولية لأبحاثهم ، بينما يعامل متخصصو دراسات الشرق الأوسط النصوص العربية أو الإيرانية بوصفها عينات يستشهدون بها فى أبحاثهم . أما ماعدا ذلك من دراسات قام بها التابعون السابقون وتهدف فى إلحاح إلى الدخول فى حوار فكرى مع الآخر ، فغالباً ما يترك كل هذا مهملاً ودون أن يلتفت إليه أحد .

وفى مثل تلك الأحوال يجب أن نقول إن ذيوع التوصيفات الغامضة والأجناس الأدبية غير واضحة المعالم يعمل فى نهاية الأمر على إسكات أصوات مَنْ يقفون بالخارج ويطالبون بالنظر فى حقوقهم فى الامبراطورية والسيادة . ذلك لأن مثل هذه التعريفات والأجناس ترسم صورة سريعة غير دقيقة لما يقوم به هؤلاء التابعون السابقون . وعلى الرغم من كل الطرق التى حاول البعض بها أن يصور وجهة النظر المحلية ، فإنها لا تقتصر على كونها حقيقة إثنوجرافية فقط . وهى تتعدى كونها بناء هرمينوطيقياً فى شكلها الأولى أو حتى على نحو أساسى ـ أقول إن وجهة النظر المحلية هى إلى حد بعيد شكل منظم ومستمر من أشكال المقاومة المناهضة للأنثروبولوجيا ذاتها علما وتطبيقاً (باعتبارها ممثلة للقوى الخارجية) . فالأنثروبولوجيا هنا ليست نوعاً من أنواع النصية Textuality بل هى فى الغالب عميل مباشر للتسلط السياسى .

وعلى الرغم من هذا ، فقد ظهر العديد من المحاولات المثيرة للاهتمام ، وإنْ اتصفت بالإشكالية الهادفة إلى إقرار

الآثار المتوقعة لهذا الوعي الناشيء عن النشاط الأنثروبولوجي باعتباره نشاطاً مستمراً . فكتاب ريتشارد برايس Richard Price بعنوان (المرة الأولى) First-Time يقوم بدراسة شعب ساراماكا في سورينام الذي عمل على البقاء والاستمرار ، من خلال نشر معلومات سرية عن ذلك الشيء الذي يدعوه هذا الشعب « المرة الأولى » فتتناقله المجموعات . وهكذا فإنّ تلك «المرة الأولى» - وهي عبارة عن مجموعة من الوقائع التي حدثت في القرن الثامن عشر التي أعطت لشعب ساراماكا هويته القومية - أقول إنّ تلك المعلومات السريّة تتنقل . وقد تحدد نطاق ذيوعها بهدف حمايتها واقتصارها على أناس معينين دون غيرهم . وهنا نرى أن بيرس يدرك على الفور ما يعنيه هذا الشكل من مقاومة للضغوط الخارجية ، ومن ثم يسجله في دقة وأناة . إلاّ أنّه يشرع بعد ذلك في طرح ذلك السؤال الجوهري «عما إذا كان نشر تلك المعلومات التي تنبع قوتها الرمزية إلى حد كبير من كونها معلومات سرية - سيؤدي في النهاية إلى بطلان المعنى الحقيقي لهذه المعلومات» . وهنا نجده يتوقف قليلاً عند هذه القضايا الأخلاقية المزعجة ثم يشرع في إذاعة هذه المعلومات السرية في نهاية الأمر . وفي كتاب جيمس سكوت الشهير (أسلحة الضعفاء : الأشكال اليومية لمقاومة الفلاحين) The weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance نجد مشكلة مشابهة . ذلك أنّ سكوت ينجز عملاً رائعاً حينما يوضح لنا أن الروايات الإثنوجرافية لا تقدر على أن توافينا بـ «تقارير كاملة» عن مقاومة الفلاحين للتعديات الخارجية ، لأن الفلاحين يتبعون استراتيجية منظمة قوامها عدم التعاون مع السلطة (مثل التباطؤ في المشي والتأخر وعدم إمكان التنبؤ بما سيفعلونه وتفاديهم لأي شكل من أشكال التواصل وغيرها من أنواع الحيل) . وعلى الرغم من أن سكوت يقدم لنا دراسة إمبريقية ونظرية رائعة عن أشكال المقاومة اليومية للسلطة ، إلا أنه على نحو ما ينتقص من قدر المقاومة التي يحترمها ويعجب حينما يكشف للجميع عن أسرار قوتها . وعندما أذكر سكوت وبرايس هنا لا أقصد بأي حال من الأحوال أن أوجّه لهما أي اتهام (بل إنني أقصد العكس تماماً خاصة أن كتبهما كما أشرت ذات قيمة وفائدة جمتين) ذلك أن ما أقصد الإشارة إليه هو التناقضات النظرية التي يواجهها علم الأنثروبولوجيا .

- ٣ -

وكما ذكرت من قبل ، وكما لاحظ كل أنثروبولوجي حاول التأمل في أمر التحديات النظرية التي تبدو واضحة المعالم الآن بشكل لا يدع مجالاً للشك - أقول إنني وجدت أن الأنثروبولوجيا في الآونة الأخيرة قد لجأت إلى استعارة أشياء كثيرة من المجالات القريبة منها ، كالنظرية الأدبية والتاريخ وغيره . ولعل هذا يتصل جزئياً باتجاه هذه المجالات إلى تجنب القضايا السياسية ، وهذا أمر يمكن أن ندرك أسبابه . فالنظرية الأدبية بوصفها موضوعا للحديث أسهل إلى حد كبير في التناول من السياسة . بيد أن الكثيرين قد بدأوا ينظرون تدريجيا إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها جزءاً من كل تاريخي أكبر وأكثر تعقيداً ، وباعتبارها أكثر ميلاً إلى تأكيد تماسك القوى الغربية وهي حقيقة لم يكن كثيرون يعترفون بها من قبل . وفي الأعمال الأخيرة لجورج ستوكنج George Stocking وكيرتس م . هينسلي Curtis M. Hinsley أصدق مثال على هذا . وهو نفس ما نجده في الأعمال التي كتبها طلال أسد . وبول رابينو Paul Rabinow وريتشارد فوكس Richard Fox وإنْ اختلفت هذه الأعمال بشكل ملحوظ عن هينسلي وستوكنج . وفي رأيي أن ذلك الاتجاه الجديد يتصل أولاً بذلك الوعي الجديد والأقل في شكليته والذي بدأنا في اكتسابه تجاه خطوات فن القصّ narrative ، كما يتصل ذلك الاتجاه في المقام الثاني بذلك الوعي الأكثر تطوراً بحاجتنا إلى مفاهيم جديدة عن تطبيقات بديلة وملحة ، بحيث تكون هذه التطبيقات ذات سلطان مضاد . وهنا أتوقف لكي أتحدث تفصيلاً عن كل من هذين النوعين من أنواع الوعي .

فلقد اكتسب فن القص في العلوم الإنسانية والاجتماعية مكانة كبيرة باعتباره نقطة التقاء ثقافية مهمة . فلا يسع أحداً ممن شهدوا العمل المهم الذي قام به ريناتو روزالدو Renato Rosaldo أن ينكر هذه الحقيقة ، كما أنّ دراسة هايدن وايت «التاريخ الشارح» (ما وراء التاريخ) Metahistory قد أسست ذلك المفهوم القائل إن فن القص قد ساده المجاز والأجناس الأدبية - كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتمثيل الكنائي Allegory - التي بدورها حكمت بل أفرزت

أكثر المؤرخين الرسميين تأثيراً فى القرن التاسع عشر ، من الـذين يفترض أن أعمـالهم قـد أسهمت فى تقدم المفـاهيم الفلسفية و/أو الأيديولوجية ، وهى أعمال استندت بدورها على الحقـائق الإمبريقيـة . لقد طـرح وايت جانبـا فكرة أسبقيـة الحقيقى والمثالى فى الأهمية واستبدل بهذا المفهـوم الإجراءات القصصية واللغوية الصارمة ذات الشفرات الشكلية العالمية . أما الأمر الذى لا يبدو على وايت الرغبة فى تفسيره ، أو لعله عجز عن ذلك ، فهو ما عبر عنه المؤرخون من احتياج إلى فن القص وقلقهم بشأن هذا الأمر . ومن ذلك أننا نرى جاكوب بورخاردت Jacob Burkhardt ومـاركس يتوسـلان بالبنيـة القصصية (فى مقابل البنيات الدرامية أو التصويرية) فيطوعانها للتعبير عن مفاهيم مغايرة ، بحيث تبدو هذه البنيات للقارىء وقد شحنت بردود فعل وهموم متباينة . أما المنظرون الآخرون من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson وبول ريكور Paul Ricoeur وتزفيتان تودوروف فقد سعوا إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وفلسفية أكثر رحابة من الأطر التى يستخدمها وايت . ذلك أنّ أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصى ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها فى آن . وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكلى إلى نشاط تتلاقى فيه السياسة والتقاليد والتاريخ والتفسير .

وبـاعتبـار القص من المـواضيـع التى تنـاولتهـا أحـدث المناقشات النظرية والأكاديمية ، فقد ترددت داخله أصداء من السياق الإمبريالى . فالحركات الوطنية ، سواء كانت قديمة أو حديثه العهد ، تتشبث بالفن القصصى لكى تستمد منه تنظيم البنية Structuring ولتمثل assimilatingأو لتستبعـد روايـة للتاريخ أو أخـرى . ففى كتاب (المجتمعـات المتخيلة) Im-agined Communities نجد أن بنديكت أندرسون قد شرح هذا الأمر على نحو جذاب ، وهو الأمر نفسه الذى فعله الكتاب المختلفون الذين أسهموا فى كتاب (اختراع التقاليد) The in-vention of Traditon الذى حرره إريـك هوبـزباوم Eric Hobsbawm وتيرنس رينجر Terence Ranger ـ فالشرعية والمعيارية القانونية ـ كما تتمثل مثلاً فى المناقشات الأخيرة عن «الإرهاب» و «الأصولية» ـ حظيتاباليدالطولى فى إسباغ الشكل الروائى على بعض الأزمات وحرمان البعض الآخر من هـذا الشكل . فإذا نظرت إلى أنواع الحركات السياسية فى أفريقيا أو آسيا على أنها إرهابية ، فإنك بذلك تحرمها من التتابع الروائى narrative consequence . فى حين أنك لو خلعت عليها مكانة معيارية قانونية (كما هو الأمر فى نيكاراجوا وأفغانستان) تكون بذلك قد نسبتها إلى شرعية الرواية الكاملة . ومن هنا فقد حرم شعبنا من حقه فى الحرية ، فكـان أن نظم صفـوفه وسلح نفسه وشرع فى محاربة المستعمر حتى حصل على حريته ـ أما شعبهم فهو إرهابى شرير يرتكب أفعـاله دون مسـوغ أو مبـرر . وهكـذا نـرى أن الأقـاصيص إمـا أن تكـون مجـازة أيديولوجياً وسياسياً أو لا تكون .

لكن فن القص كان أيضاً موضعاً لاهتمام الكتابات التى دارت حول ما بعد الحداثة ، وهى كتابات تبدو الآن نظرية إلى أبعد حد ، كما أن الآراء الواردة فيها عن القص تتصل إلى حد كبير بالجدل السياسى القائم . فـأطروحة جان فـرانسوا ليـوتـار Jean-Francois Lyotard تتمثـل فى أن القصتـين العظيمتين الخاصتين بالتحرر والتنوير قد فقدتا الآن قدرتها على إسباغ الشرعية ، وحلت محلهما قصص محلية صغيرة Petits recits تتركز فى شرعيتها على الأداء ذاته ، أى قدرة المستخدم على التحايل على الشفرات لكى يتم ما سعى له . وهكذا يبدو الأمر فى النهاية وضعاً ظريفاً يمكن التحكم فيه ، وهو وضع نشأ فى رأى ليوتار نتيجة لأسباب أوروبية خالصة ، فما عليك إذن سوى أن تتأمل القصتين العظيمتين وقد فقدتا سلطانهما . فإذا حاولنا أن نفسر الأمر على نطاق أكثر رحابة ، وذلك بأن ننظر لهذا التحول داخل إطار الديناميكية الإمبريالية ـ أقول إنه لو فعلنا ذلك فسنجد أن ما يقوله ليوتار لا يبدو شرحاً للموقف بل عرضاً من أعراضه المرضية . فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبى وعن النتـائج التى أحـدثتها الحـداثة والتحديث الواردين من أوروبا فى العالم المستعمر . وإذن فإن ما بعد الحداثة ، بما لديها من جماليات الاقتباس والحنين إلى الماضى واللا تمييز ، تظل متحـررة من تاريخهـا ، مما يعنى أن تقسيم العمل الفكرى وتقييد الممارسة داخل حـدود مذهبيـة واضحة وتجريد المعرفة من السياسة ، يمكن أن يمضى بطريقة أو بأخرى .

أما الشيء المذهل فيما يذهب إليه ليوتار ، ولعله أيضا السبب فى ذيوع آرائه وانتشارها ، فيتلخص فى أنه لا يكتفى بإساءة قراءة التحدى الأكبر الذى يصنع القصص العظيمة وأسباب ما يبدو الآن من فقدانها لسلطانها ، بل نراه يتعدى ذلك فيسيء تصوير ذلك التحدى . فلقد كان من أهم أسباب فقدان تلك القوى لشرعيتها أزمة الحداثة التى غرقت أو تجمدت فى نوع من المفارقة التأملية ، التى ترجع بدورها إلى أسباب شتى ، لعل من أهمها ظهور عدد من «الآخرين» فى أوروبا على نحو مثير للانزعاج . ولم يكن مصدر هؤلاء الآخرين سوى النطاق الإمبريالى . ففى أعمال إليوت وكونراد ومان وبروست وولف وباوند ولورنس وجويس ، نجد أن عوامل التبدل والاختلاف ترتبط على نحو منظم بظهور الغرباء ، سواء كان هؤلاء الغرباء نساء أو سكاناً محليين أو أناساً ذوى سلوك جنسى غريب ، فهم يظهرون فجأة لكى يتحدوا ويقاوموا ما فى المدن الكبيرة من تاريخ راسخ وأشكال ثابتة وأنماط تفكير . ولم يكن رد الحداثة على هذا التحدى سوى تلك المفارقة الشكلية التى نرى من خلالها صورة ثقافة حائرة لا تستطيع أن تجيب بالإيجاب ، فتقبل التخلى عن نظامها القديم أو الرفض وتتمسك بما لها مهما كانت النتائج . وهكذا ، على نحو ما لاحظه جورج لوكاتش George Lukács عن فكر ثاقب ، فإنّ نوعا من أنواع السلبية الواعية بذاتها والمستغرقة فى التأمل تبدأ فى تشكيل نفسها بحيث تتخذ فى نهاية الأمر تعبيراً مشلولاً عن العجز وقلة الحيلة الاستطيقيين . على سبيل المثال يبدو هذا واضحاً فى نهاية (ممر إلى الهند) Passage to India التى يشير فيها فورستر على نحو يؤكد ما سبق من تاريخ ، إلى الصراع السياسى بين الدكتور عزيز وفيلدنج - الذى يعبر عن إخضاع بريطانيا للهند . بيد أن كلا الرجلين يعجزان عن اتخاذ موقف رافض للاحتلال أو مؤيد له ، ومن ثم فإنّ كل ما يتمكن فورستر من تقديمه هنا حلاً للمشكلة هو شيء من قبيل : لا ، ليس بعد ، ليس هنا .

وفى عبارة موجزة ، فقد وجد الغرب وأوروبا أن عليهما أن يأخذا الآخر مأخذ الجد . وتلك فيما أرى المشكلة التاريخية الأساسية التى تواجه الحداثة . ذلك أن أصوات التابعين المختلفين قد ارتفعت فجأة معبرة عن نفسها فى عبارة قوية بليغة ، حيث كانت الثقافة الأوروبية فيما مضى تعتمد على الصمت والخضوع لإسكاتهم وإخماد أصواتهم . ولعل خير مثال على التحول القادم الأكثر استفحالا الذى أصاب الحداثة هو أن نقابل بين ما كتبه كل من ألبير كامى وفانون عن الجزائر . فالغرب فى رواية (الطاعون) La peste ورواية (الغريب) L'Etranger كائنات بلا أسماء ، لا دور لها سوى أنها خلفية للميتافيزيقا الأوروبية المثقلة بالاحتمالات كما عبر عنها كامى الذى يجب أن نذكر له أنه الكاتب الذى أنكر وجود الأمة الجزائرية فى كتابه Chronique algerienne (وهنا أسأل : هل سيبدو الأمر متكلفا إذا حاولت ان أعقد مقارنة بين كامى وبورديو Bordieu صاحب كتاب (الخطوط الرئيسية لنظرية التطبيق) Outline of a Theory of Practice الذى يبدو واحداً من أكثر النصوص النظرية تأثيراً فى مجال الانثروبولوجيا اليوم ، والّذى لا يرد فيه أى ذكر للاستعمار أو الجزائر أو ما شابه ذلك من أمور ، على الرغم من أنه يتحدث عن الجزائر فى موضع آخر ؛ عموماً فإن أشد ما يلفت الاهتمام هو استبعاد الجزائر من تأملات بورديو التنظيرية والإثنوجرافية) - وعند هذه الجزئية نجد أن فانون يقحم قصة مضادة وطارئة على صورة أوروبا اللاهية "Le Jeu irresponsable de la belle au bois dormant" . وعلى الرغم من أن عمل فانون يتسم بالمرارة والعنف،إلا أن النقطة الأساسية التى يهدف إليها هى دفع العاصمة الأوروبية للتفكير فى تاريخها باعتباره ملازماً لتاريخ المستعمرات التى استيقظت من الخدر القاسى الذى وقعت فيه إبان السيادة الإمبريالية والذى أصابها بعجز مهين وظالم . وفى عبارة ايميه سيزير Aimé Cesaire فلقد كانت هذه السيادة الإمبريالية « تقاس بفرجار المعاناة » . وهكذا يرى فانون أن الأقاصيص الغربية عن التنوير والتحرير بمفردها دون الالتفات على نحو كاف إلى التجربة الاستعمارية قد بدت نوعاً من أنواع الرياء الفارغ ،ومن ثم ، على حد عبارته ، استحال النصب الإغريقى - اللاتينى رماداً تذروه الرياح . على أننا سنكون قد زيفنا ما فى رؤية فانون الشاملة من جدة وابتكار - وهى رؤية تستند فى ذكاء وبراعة إلى فرضية سيزير فى(مفكرة العودة إلى مسقط الرأس) Cahier d'un retour au pays natal كما تستند - فى الوقت ذاته إلى كتاب لوكاتش (التاريخ والوعى الطبقى) لإحداث التأليف الذى تنشده - أقول إننا سنكون قد

زيفنا هذه الرؤية إذا لم نحذ حذو فانون فنؤكد الجمع بين أوروبا وامبراطوريتها فى تفاعلها سوياً داخل إطار عملية إنهاء الشكل الاستعمارى . ذلك أن النموذج الذى يسوقه فانون للعالم بعد الإمبريالى يشترك مع سيزير و س . ل . ر . جيمس فى اعتماده على المصير الجمعى للبشرية . يقول سيزير : « ولا يزال على الإنسان أن يتغلب على كل عائق متمركز فى حرارة اندفاعته ، وما من جنس يسيطر على الجمال والذكاء والقوة دون غيره ، فهناك متسع للجميع عند الانتصار » .

وهكذا فما عليك الآن سوى أن تفكر فى الأقاصيص مليا داخل السياق الذى يقدمه تاريخ الإمبريالية ، ذلك التاريخ الذى ظهر الصراع الخفى القائم داخله بين البيض وغير البيض على شكل غنائى فى تلك القصة المضادة الجديدة الأكثر شمولاً ، التى تخص التحرير . وهذا فى اعتقادى هو المشهد الكامل لما بعد الحداثة فى عصرنا الحالى الذى لم تتسع نظرة ليوتار لكى تستوعبه على نحو كامل . ومرة أخرى نرى أن التصوير قد صار أمراً مهماً ليس فقط باعتباره مأزقاً أكاديمياً أو نظريا بل أيضاً باعتباره خياراً سياسيا . إذ إن الطريقة التى يصور بها الأنثروبولوجى وضعه العلمى تخضع - على أحد المستويات - إلى ظروف محلية أو شخصية أو مهنية . بيد أن هذا الأمر فى حقيقته هو جزء من كل شامل ، جزء من مجتمع الفرد الذى يعتمد فى تكونه واتجاهاته على المسببات أو العوائق المضادة التى تتراكم نتيجة لسلسلة كاملة من الاختيارات . فإذا كنا ننوى أن نلوذ باللغة والحديث المنمق عن عجزنا أو قلة حيلتنا أو حيادنا ، فعلينا أن نعد أنفسنا أيضاً لتقبل حقيقة أن هذا الكلام المنمق يعبر عن اتجاه ما فى نهاية الأمر . فالحقيقة أن التصويرات الأنثروبولوجية تتصل بعالم الممثل نفسه بالقدر نفسه الذى تتصل بالشىء أو الشخص موضوع التمثيل .

ولا أظن أن التحدى المضاد للإمبريالية الذى يمثله فانون وسيزير وغيرهما ممن هم على شاكلتها ، قد قوبل بما يستحق من الاهتمام ، ونحن أخذناهما مأخذ الجد بوصفهما نموذجين أو ممثلين لجهد إنسانى فى العالم المعاصر . وفى الواقع فإن فانون وسيزير - وأنا هنا أتحدث عنهما بوصفهما نموذجين - يتعاملان بشكل مباشر مع مسألة الهوية والفكر الهوىّ Identitarian Thought ذلك المساهم الخفى فى النظرة الأنثروبولوجية الحالية لمفاهيم «المغايرة والاختلاف». إن ما يطلبه فانون وسيزير من مشايعيهما حتى فى مرحلة الكفاح الساخن هو أن يتخلوا عن الأفكار الجامدة عن الهوية الراسخة والتعريفات التى تكتسب شرعيتها من الثقافة . لقد كانت رسالتهما إلى تلك الشعوب هى : كونوا مختلفين ، فبذلك سيختلف قدركم بوصفكم شعوباً تابعة . ومن هنا فإن الحركات القومية مع كل مالها من ضرورة واضحة قد تلعب دور العدو هى الأخرى . ولا أستطيع أن أقرر ما إذا كان ممكنا بالنسبة للأنثروبولوجيا بما هى عليه أن تتخذ صورة مختلفة ، وأنا هنا أعنى بالاختلاف أن تنسى نفسها فتصبح شيئاً آخر ، أى رد فعل لما فعلته الإمبريالية وأعداؤها من إلقاء للقفازات . ولعل الأنثربولوجيا كما عرفناها لن تتمكن من الاستمرار فى الاتجاه الإمبريالى نفسه دون أن تتحول إلى شريك فى واقع السيادة والسيطرة على الشعوب الأخرى .

أما على الجانب الآخر ، فإن المحاولات الأنثروبولوجية النقدية الحالية لإعادة النظر فى مفهوم الثقافة من الألف إلى الياء تبدو قد أثمرت نوعا مختلفا من الحديث . فإذا أقلعنا عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات ومن يتبعونها باعتبارها علاقة تماس تام ، علاقة تزامن وتناظر كاملين ، وإذا بدأنا فى النظر إلى الثقافات باعتبارها كيانات غير مغلقة على نفسها وباعتبارها حدوداً دفاعية بين أنظمة الحكم ، أقول إننا لو فعلنا ذلك فسوف يسفر الأمر عن وضع أكثر إشراقا وتبشيراً بالخير . ومن ثم فإن رؤية الآخرين باعتبارهم مكونين تاريخياً وليس باعتبارهم محددين أنطولوجياً سيؤدى فى نهاية الأمر إلى القضاء على النزعات الاقتصادية التى ننسبها للثقافات ، وأولها ثقافتنا نحن . ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتصور الثقافات باعتبارها مناطق سيطرة أو مناطق استسلام وتخلٍ ، باعتبارها مناطق للتذكر أو للنسيان ، باعتبارها مناطق قوة أو اتكال على الآخرين ، باعتبارها مناطق مقصورة على أهلها أو مناطق تقوم على التعاون والمشاركة - كل هذا فى نطاق تاريخنا العالمى الذى يمثل العنصر الأساسى فى تكويننا . فالنفى والهجرة وتجاوز الحدود هى كلها من قبيل التجارب القادرة على تزويدنا بأشكال قصصية جديدة ، أو (فى عبارة جون برجر John Berger) تزودنا

بطرق جديدة فى السرد . ولا يمكننى هنا أن أقرر ما إذا كانت هذه الحركات الجديدة المبتكرة أقرب إلى طبيعة الأشخاص ذوى الطبيعة المثالية الخاصة من أمثال جان جينيه أوالمؤرخين المتورطين من أمثال بازيل دافيدسون الذى تعدى واجتاز ذهاباً وإياباً الحدود الموضوعة قومياً ، أقول إننى لا أدرى إن كانت مثل هذه الحركات الجديدة أنسب لهؤلاء من الانثروبولوجيين المتخصصين ، بيد أننى على أية حال أرغب فى القول بأن القوة التحريفية التى يمتاز بها هؤلاء الأشخاص تتفق اتفاقاً مذهلا مع الإنسانيات والعلوم الاجتماعية فى صراعها الدؤوب مع ما يشكله نموذج الامبراطورية من مصاعب جمة .

الهوامش :

١ - انظر : Frantz Fanon, **The Wretched of the Earth, trans.** Constance Farrington (New York, 1966) and Albert Memmi, The Colonizer and the Colonized, trans. Howard Greenfield (New York 1965).

٢ - انظر : Carl E. Pletsch. **The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975.** **"Comparative Studies in society and History 23 (Oct. 1981): 565-90.**

انظر أيضا : **Peter Worsley, The Third World (Chicago. 1964).**

٣ - انظر : Fanon **The Wretched of the Earth. p.101.**

٤ - انظر : Eqbal Ahmad. **From Potato sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World,** Arab Studies Quarterly 2 (Summer 1980): 223-34; Ahmad, 'post Colonial Systems of Power, Arab Studies Quarterly 2 (Fall 1980): 350-63; Ahmad 'The Neo-Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World,"Arab Studies Quarter-ly 3 (Spring 1981): 170-80.

٥ - أنظر : **Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences,** ed. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer (Chicago 1986), and Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and Marcus (Berkeley and Los Angeles, 1986).

٦ - انظر : Richard Fox, Lions of the Punjap: Culture in the Making (Berkeley and Los Angeles, 1985) p. 186.

٧ - انظر على سبيل المثال : Sherry B. Ortner, **Theory in Anthropology since the Sixties,** comparative studies in Society and History 26 (Jan. 1984): 126-66.

٨ - انظر : **Anthropology and the Colonial Encounter,** ed. Talal Asad (London, 1973); Gerard Leclerc, **Anthropologie et colonialisme.: essai sur L'histoire de l'africanisme** (Paris, 1972), and L'observation de l'homme: une histoire des enquetes sociales (Paris, 1979); Johannes Fabian, Time and the other , How Anthropology Makes its Object (New York, 1983),

٩ - انظر : Ortner, **"Theory in Anthropology since the Sixties,"** pp.144-60.

١٠ - انظر : in Marcus and Fischer, **Anthropology as Cultural Critique** p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.

١١ - انظر : James Clifford, **On Ethnographic Authority,** Representations 1 (spring 1983): 142.

١٢ - انظر : Jürgen Golte, **Latin America: The Anthropology of Conquest, in Anthropology: Ancestors and Heirs, ed Stanley Diamond (The Hague, 1980), p. 391.**

١٣ - انظر : Jonathan Friedman, Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology, Telos 71 (1987) 161-70.

١٤ - انظر : Defense Science Board, **Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences**

(Williamstown, Mass., 1967).

١٥ ـ سبق لى أن عالجت هذا الأمر فى : Covering islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New york, 1981)

انظر أيضا : The MESA Debate: The Scholars, The Media and the Middle East, Journal of Palestine studies 16 (Winter 1987):85-104.

١٦ ـ انظر : Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London, 1988.) pp. 97-158.

١٧ ـ انظر : Richard Price, First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People (Baltimore, 1983). pp. 6, 23.

١٨ ـ انظر : James C. Scott, Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (New Haven. Conn., 1985), pp. 278-350.

انظر أيضا : Fred R.Myers "The Politics of Representation: Anthropological Discourse and Australian Aborigines, American Ethnologist 13 (Feb. 1986): 138-53.

١٩ ـ انظر : George W. Stocking, Jr., Victorian Anthropology (New York, 1987), and Curtis M. Hinsley, Jr., **Savages and Scientists: The Smithsonian institution and the Development of** American Anthropology, 1846-1910 (Washington, D. C., 1981).

٢٠ ـ انظر : Said, "Permission to Narrate, London Review of Books (16-29 Feb. 1984): 13-17

٢١ ـ انظر : Jean-François Lyotard : The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi; Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis, 1984), pp. 23-53.

٢٢ ـ انظر : Irene L. Gendzier, Managing Political change: Social Scientists and the Third world (Boulder, Colo., 1985).

٢٣ ـ انظر : Georg Lukács, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London, 1971), pp. 126-34.

٢٤ ـ سوف أعرض لهذه الفرضية على نحو أكثر تفصيلاً فى كتابى التالى : **Culture and imperialism (New york. 1989).**

٢٥ ـ انظر : Albert Camus. Actuelles, III: **Chronique algérienne, 1939- 1958 (Paris, 1958), p.202:**

مهما كان من أمرنا نحو المطالبة العربية ، لكن علينا أن نعترف ، فيما يتعلق بالجزائر ، أن صيغة الاستقلال الوطنى صيغة انفعالية أكثر منها واقعية . فلم يكن هنالك دولة جزائرية . ويمكن لليهود والأتراك واليونانيين والإيطاليين والبربر أن يكون لهم الحقوق نفسها فى المطالبة بإدارة هذه الدولة من الناحية الافتراضية .

٢٦ ـ انظر : Fanon, Les Damnes de la terre (Paris, 1976). p. 62.

٢٧ ـ انظر : Aimé Césaire, **Cahier d'un relour au Pays natal** (Notebook of a Return to the Native Land, The Collected poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley and Los Angeles, 1983), pp. 76, 77.

٢٨ ـ انظر : Ibid.

٢٩ ـ انظر : Raymond Williams, **Problems in Materialism and Culture:** Selected Essays (London, 1980), pp. 37-47.

الترجمة والهيمنة الثقافية :

حالة الترجمة الفرنسية / العربية *

ريشار چاكمون

أقدر أتكلم كلمتين إنجليزى
أنا البذرة اللى صمدت
أنا النار اللى قادت
أنا ابن العالم التالت

أغنية « ابن العالم الثالث »
لجونى كليج (مغن من جنوب إفريقيا)

إلى سامية

ليست الترجمة مجرد عملية ثقافية إبداعية يتم من خلالها نقل نص مكتوب بلغة معينة إلى لغة أخرى . فهى ، شأنها فى ذلك شأن أى نشاط إنسانى ، تتم فى سياق اجتماعى وتاريخى محدد يصوغها ويحدد بُنيتها ، مثلما يصوغ ويحدد بنية العمليات الإبداعية الأخرى . وفى حالة الترجمة ، تصبح العملية معقدة بصورة مضاعفة، لأن الأمر يتعلق ، بحكم التعريف ، بلغتين ومن ثم بثقافتين وبمجتمعين . ويترتب على ذلك أنه لابد لاقتصاد سياسى للترجمة من أن يندرج ضمن الإطار العام للاقتصاد السياسى للتبادل الثقافى العلم ، الذى تتبع اتجاهاته الاتجاهات العامة للتجارة الدولية . ولذا فلا غرابة فى أن تدفق تيار الترجمة العالمى هو تدفق شمالى / شمالى بالأساس ، فى حين أن تدفق الترجمة الجنوبى / الجنوبى يكاد يكون منعدماً ، بينما يعد تدفق الترجمة الشمالى / الجنوبى تدفقاً غير متكافىء : إن الهيمنة الثقافية تؤكد ، إلى حد بعيد ، الهيمنة الاقتصادية .

* ترجمة بشير السباعى بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكمون الذى يعمل استاذا للغة والآداب العربية ، ويقوم بالترجمة من العربية إلى الفرنسية .

وهذا الانعدام للتكافؤ يمكن قياسه من زوايا عديدة :

١ — فالترجمات من لغات الجنوب تمثل فى أفضل الأحوال نسبة ١ أو ٢ ٪ من السوق الإجمالية للكتاب المترجم فى الشمال ، فى حين أن نسبة ٩٨ أو ٩٩ ٪ من هذه السوق تتألف ، فى الجنوب ، من كتب مترجمة من لغات الشمال[١] .

٢ — والإنتاج الثقافى الجنوبى الذى يصل إلى الشمال يكاد لا يجد قراءً خارج دوائر ضيقة جداً من المتخصصين والقراء « المعنيين » (بسبب أصولهم الإثنية مثلاً) ، وهو يفترض عملية ترجمة (سواء أكانت ترجمة « فعلية » أو الترجمة الذاتية غير المنظورة التى يقوم بها الكاتب الجنوبى الذى يكتب بلغة شمالية) . وفى المقابل ، فإن الإنتاج الثقافى الشمالى الذى يتلقاه القراء الجنوبيون يعد أوسع نطاقاً بكثير ، سواء أكان يتم هذا التلقى بواسطة الترجمة أم بشكله الأصلى .

٣ — ويترتب على ذلك أنه فى حين أن التأثير العام للإنتاج الثقافى الجنوبى فى الشمال يكاد يكون منعدماً ، فإن تطور اللغات والثقافات الجنوبية كان ومايزال عميق التأثر باللغات وبالثقافات الشمالية المهيمنة التى تتخلل كل الأنشطة الاجتماعية .

ونتيجة للتاريخ الكولونيالى وبعد الكولونيالى ، فإن انعدام التكافؤ هو السمة الرئيسية للعلاقة بين اللغات والثقافات الغربية ولغات وثقافات العالم الثالث ، وهو واقع لابد من أن تكون له آثار جمة على عمليات الترجمة الشمالية / الجنوبية . ولما كانت نظرية الترجمة (وكذلك النظرية الأدبية بوجه عام) قد طورت نفسها على الأساس شبه الوحيد للخبرة اللغوية والثقافية الأوروبية ، فإنها تعتمد على الافتراض الضمنى الذى يذهب إلى وجود علاقة مساواة بين مناطق لغوية وثقافية مختلفة ، ومايزال عليها إدماج أحدث نتائج سوسيولوچيا التبادلية الثقافية فى السياقات الكولونيالية وبعد الكولونيالية[٢] .

وسوف أتناول ، فى هذا المقال ، هذه المسائل من خلال مثال الترجمة الفرنسية / العربية . ولاعتبارات نظرية وعملية أيضاً ، سوف أركز بشكل أكثر تحديداً على مقارنة بين الإنتاج الأدبى الفرنسى المترجم والمنشور فى مصر ، والإنتاج الأدبى المصرى المترجم والمنشور فى فرنسا . ذلك أنه من شأن دراسة تستوعب كل البلدان الناطقة بالفرنسية والناطقة بالعربية أن تصطدم بصعاب معوقة فى مجال جمع البيانات ، لأن صناعة الكتاب الفرنسية وصناعة الكتاب العربية ، خلافاً لنظيرتها الإنجليزية ، لم تنجحا بعد فى إنشاء سوق عبر قومية . والحال أن التركيز على فرنسا ومصر قد فرض نفسه لأنهما ، كل فى منطقته اللغوية ، يعد أكبر منتج ومستهلك للكتاب . ثم من دواعى التركيز على سوق الكتاب المصرية أنها تتألف على وجه الحصر تقريباً من كتابات عربية ، فى حين أن الكتب المكتوبة بالفرنسية فى بلدان المغرب مثلاً (سواء أكانت مستوردة أم منتجة محلياً) ماتزال تمثل ما يقرب من نسبة ٥٠ ٪ من إجمالى مبيعات الكتب ، الأمر الذى يعقد البحث ويحول دون وضوح قضية الترجمة . وأخيراً فإن مسيرتى الشخصية ــ من العلوم الاجتماعية إلى الدراسات العربية ، ثم مترجماً للأدب المصرى مقيماً فى مصر منذ ما يقرب من ست سنوات ــ قد سمحت لى بتأمل عمليات الترجمة فى كل من فرنسا ومصر من منظور المشاهد من الداخل / المشاهد من الخارج الموجود هنا تارة وهناك تارة أخرى .

١ — الإنتاج الأدبى الفرنسى المترجم فى مصر .

١ / ١ الترجمة فى العهدين قبل الكولونيالى والكولونيالى تثاقف محدود

بدأت الترجمة من اللغات الأوروبية فى مصر الحديثة فى أعوام ١٨٣٠ — ١٨٤٠ بوصفها إحدى الوسائل التى استخدمتها دولة محمد على الوليدة لسد الفجوة الثقافية والتقنية بين مصر وأوروبا . وإدراكاً منه للأهمية الملحة لاستيعاب اللغات الأوروبية بالنسبة لأغراضه السياسية ، أوفد بعثة من الطلاب المصريين إلى فرنسا ، تحت إشراف شيخ شاب هو رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ — ١٨٧٣) ، الذى أسس لدى عودته مدرسة الألسن (١٨٣٥ — ١٨٤٩) ، حيث قام بتدريب الجيل الأول من المترجمين المصريين . ويؤكد مسح للترجمات المنشورة فى تلك الأيام أن الترجمة ، فى تلك المرحلة

المبكرة ، لم تنبع من اهتمام حقيقي بالثقافة الأوروبية بصفتها هذه ، وإنما كانت تهدف إلى إشباع احتياجات الدولة المصرية الفتية : فقد تناولت الترجمات التاريخ والجغرافيا وكذلك العلوم الخالصة والتطبيقية . ومما له دلالته أن أول نص أدبي أوروبي يجد طريقه إلى العربية ــ مغامرات تليماك لفينيلون ــ قد ترجمه الطهطاوي خلال فترة نفيه في الخرطوم(٣) . وقد ظل هذا العمل ترجمته الأدبية الوحيدة ، فبمجرد استعادته لرضى الخديوي عنه ، دشن « مكتب ترجمة » جديداً حيث أشرف على ترجمة التشريعات القانونية الفرنسية (١٨٦٣ ــ ١٨٦٨) بناء على أمر من الخديوي إسماعيل(٤) .

وفي ذلك الحين ، بدأ يظهر ، إلى جانب هذا « النمط النفعي » ، اهتمام جديد بترجمة الأعمال الأدبية ، وبالشعر وبالمسرح أكثر مما بالرواية . ولم يكن الميل إلى الشعر غريباً ، وذلك بسبب عراقة التراث الشعري العربي . أما اهتمام المترجمين العرب بالمسرح فهو أكثر مدعاة للاستغراب لدى النظرة الأولى ، ذلك لأن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل إدخاله عن طريق الاتصال الكولونيالي . غير أنه ينبغي أن نلاحظ أنه إذا كانت الثقافة السائدة ، المكتوبة ، لم تعترف بشكل فني يماثل مسرحنا ، فإن التركيز التقليدي للدراسات الاستشراقية على الثقافة المكتوبة ربما يكون قد أدى إلى تقليل من شأن الأشكال الشفاهية ، « الشعبية » للثقافة العربية . والحال أن هذه الثقافة الشفاهية قد اشتملت على أشكال أصيلة لأداء علني للأدوار لا شك أنها قد مهدت السبيل أمام تقبل الأشكال الغربية للمسرح في مصر . ولولا ذلك لاستحال علينا فهم كيف أن الثقافة المصرية قد تمكنت من إعادة خلق هذه الأشكال بذاتها ولذاتها ، على نحو أسرع بكثير وبجمهور أوسع بكثير مما أتيح للأشكال الفنية الأخرى المستوردة هي الأخرى من الغرب ، خاصة الأشكال الأدبية الحديثة(٥) .

والحال أن التأثير المحدود للأشكال الأدبية الغربية في الأدب القصصي العربي في ذلك الوقت يتجلى بشكل واضح ليس فقط في الأعمال الفرنسية المختارة للترجمة ، وإنما أيضاً في التقنية السائدة المستخدمة في الترجمة . فهي تتألف على الأغلب من نقل للقصص الأصلية يتميز بدرجة عالية من حرية التصرف ، لم يكن يسمى « ترجمة » بل « اقتباساً » أو « تعريباً » أو حتى « تمصيراً » . ولم يكن النص الأصلي يعامل على أنه كل متناسق يجب احترامه ونقله بالكامل ، بل كان يجري تحويله بالكامل إلى شيء مألوف للقراء العرب من حيث أسلوبه وشكله ومضمونه . وهذه العلاقة الحرة للغاية مع الثقافة الغربية تظهر أيضاً في تقديم الأعمال المترجمة : فغالباً ما كان يجري « تعريب » العناوين الأصلية لشد انتباه القارىء العربي ، سواء أكان ذلك تمشياً مع التراث العربي في وضع عناوين مسجوعة أم تمشياً مع أسلوب أحدث . وعلاوة على ذلك ، فإن هذه الاقتباسات كانت تهمل أحياناً إيراد أي ذكر للكاتب الأصلي ، وذلك على الرغم من إشارتها إلى المترجم العربي . والحال أن بعض هذه الاقتباسات قد كتبت بشكل بالغ التوفيق بحيث إن كاتبها قد أصبح أكثر شهرة بكثير من المؤلف الأصلي . إن اقتباسات مصطفى المنفلوطي (١٨٧٦ ــ ١٩٢٤) قد أعيد طبعها باستمرار في مصر وفي بلدان عربية أخرى على مدار القرن ، في حين أن الجميع ، باستثناء عدد قليل من الباحثين ، يجهل أسماء مؤلفيها الأصليين(٦) .

وهذا « التمصير » للإنتاج الأدبي الأجنبي من جانب المترجمين المصريين هو علامة واضحة على استقلال ثقافي عن الغرب ، وهو استقلال ظل مصوناً بين صفوف النخبة العربية المثقفة حتى بداية القرن العشرين وذلك بالرغم من السيطرة السياسية والاقتصادية الغربية . وحتى العقد الأول والعقد الثاني من هذا القرن ، ظل انفتاح هذه النخبة على الإنتاج الثقافي الغربي محصوراً ضمن حدود نسق قيم الثقافة القومية . والحال أن هذه الخصائص المبكرة لعملية الترجمة قد ظلت سائدة على مدار النصف الأول من القرن العشرين . على أن ترجمات أكثر شمولاً و « دقة » بدأت في الظهور ، لم ينتجها بشكل أساسي متخصصون في النقل كالمنفلوطي ، بل مثقفون كانوا أساساً كتاباً مبدعين ، مثل طه حسين (١٨٨٩ ــ ١٩٧٣) ، مترجم راسين (آندروماك ، ١٩٣٥) وسوفوكليس (أنتيجون ، ١٩٣٨) وفولتير (زاديج ، ١٩٤٧) . ومما له دلالته أن مثل هؤلاء الكتاب كانوا ، في النخبة المثقفة المصرية ، الكتاب الأعمق معرفة والأوثق دراية بالثقافة الغربية ، بعد قضاء جانب من سنوات تكوينهم في جامعات أوروبية .

ومن الواضح أن التثاقف هنا قد وصل إلى أعمق مدى له : فنحن نجد عند مثل هؤلاء الكتاب / المترجين ، كطه حسين ، اهتماماً جديداً حقيقياً بالأدب القصصى الأوروبى مجتمعاً ، مع طموح إلى « رفع » الأدب القصصى العربى « إلى مستوى » نظيره الغربى . ويظهر هذا فى كل من سعيهم الرامى إلى تقديم ترجمات أكثر « دقة » (لتأكيد قدرة اللغة العربية على « التكيف مع أشكال القص الأجنبية ») والأولويات التى حددوها لأنفسهم بوصفهم مترجمين ، فقد اتجهوا إلى ما حددته الثقافة الغربية على أنه كلاسيكياتها ، وفرضوه بذلك على ثقافتهم القومية ، دون أن يتساءلوا عن جواز مثل هذا النقل لنسق قيم مصنوع فى الغرب .

والحال أن انبثاق « انقسام الشخصية الثقافية » هذا فى مجال الترجمة قد ترافق مع التعميق الواسع للاستعمار الثقافى لمصر ، والذى تجلى فى انبثاق نخبة مغرّبة محلية استوعبت اللغات الأجنبية واستهلكت الكتب المكتوبة بالفرنسية أو بالإنجليزية . على أن اللغة العربية لم تكن قط ممنوعة من التعليم ، الأمر الذى سمح بدوام سوق قوية للكتاب العربى فى مصر على مدار الفترة الكولونيالية ، ومن ثم بدوام مجال محدود للترجمة . وبعبارة أخرى ، فإن الانقسام بين الثقافتين القومية والمستوردة لم يكن قط تاماً ، وهكذا سمح بمجال لدمج الإنتاج الثقافى الغربى عبر اللغة القومية وعن طريقها .

٢/١ الترجمة الأدبية فى العهد بعد الكولونيالى :

من التثاقف المتزايد

إلى نزع الاستعمار الثقافى

من التثاقف المتزايد . . .

حول منتصف القرن ، كان الأدب المترجم يتزايد شعبية بين صفوف القراء المصريين ، وذلك إذا ما حكمنا استناداً إلى نجاح المجموعات الشعبية الرخيصة الأولى مثل « روايات الجيب » أو « روايات الهلال » ، التى أدخلت عدداً كبيراً من الترجمات المختصرة للأدب الفرنسى : روايات ألكسندر دوما وفيكتور هوجو وبلزاك ، إلى جانب قصص المغامرات من تأليف جول فرن وبونسون دوتيرايل (روكامبول) وموريس لوبلان ــ مؤلف روايات « آرسين لوبين » الكاتب الفرنسى الأكثر شعبية فى اللغة العربية (أكثر من مائة ترجمة) . وإلى جانب المغامرات والأسرار ، كان لدى المترجمين المصريين ميل ملحوظ إلى الروايات التى تحث على الأخلاق وإلى الروايات الميلودرامية وإلى كتاب تقليديين نوعاً ما مثل پول بورجيه وأناتول فرانس وأندريه موروا ، أى إلى أدب يتمشى مع القيم الدينية والأخلاقية السائدة لدى القراء المصريين . لكن الانتشار الواسع للأدب المترجم فى ثقافة غربية عن أشكال القص الحديث نفسها كان فى حد ذاته علامة على تعميق عملية التثاقف .

على أن الترجمة لم تكتسب زخماً حقيقياً إلا بعد ثورة ١٩٥٢، فبينما كان ينشر فى مصر فى الأربعينيات من ٣٠ إلى ٥٠ كتاباً مترجماً (من جميع اللغات) كل سنة ، ارتفع هذا العدد المتوسط إلى ما بين ٦٠ و ١٥٠ فى الخمسينيات ، ثم إلى ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ فى الستينيات ، أى أن نسبة الكتب المترجمة من إجمالى الكتب المنشورة قد وصلت ، فى هذا العقد الأخير ، إلى ما يزيد عن ١٠ ٪ ، وهى نسبة لا نشهد لها مثيلاً لا فى العقود السابقة ولا فى العقدين التاليين[٧] .

وربما كان السبب الأول لهذا الانطلاق الملحوظ فى حركة الترجمة يعود إلى تراجع نفوذ اللغات الأجنبية فى النظام التعليمى ومن ثم فى سوق الكتاب : فحيث أصبح التوصل إلى الكتاب الأجنبى أمراً أعسر ــ مادياً ورمزياً ــ زادت الحاجة إلى الترجمة بوصفها الوسيلة الحتمية للتعرف على الإنتاج الفكرى الأجنبى . غير أن لهذا الانطلاق دلالة أخرى أكثر أهمية ، ألا وهى أن استقلال مصر السياسى ، خلافاً للتصور السائد ، لم يتبعه انغلاق فى وجه الثقافة الغربية . بل إن الاهتمام المتزايد بالترجمة يوضح أن الانفتاح الذى ميز الثقافة المصرية خلال العهد « الكوزموبوليتى » « الليبرالى » (١٩١٩ ــ ١٩٥٢) قد جرى الحفاظ عليه بدرجة واسعة . وكل ما فى الأمر هو أن هذا الانفتاح ، فى السياق الجديد لإعادة تأكيد اللغة القومية ، أضحى أكثر اعتماداً من ذى قبل على الترجمة . وقد كسب مزيداً من العون عن طريق سياسات جديدة مرسومة من جانب الدولة كان همها فى الآن نفسه تربوياً (تثقيف الشعب) وسياسياً دعم (التعبئة الثورية للجماهير) . وأفضل مثال لهذه السياسة فيما يتعلق بالترجمة

هو « مشروع الألف كتاب » الذى جرى تدشينه فى عام ١٩٥٥ سعياً إلى تمكين الجمهور المصرى من قراءة أهم كتب الثقافة العالمية الحديثة فى طبعات شعبية مدعمة رخيصة . وقد تشكل عندئذ نوع من « التحالف التكتيكى » بين الحكم الناصرى ونخبة مثقفة كانت منذ سنوات تكوينها خلال عهد ما قبل الثورة قد حافظت على قدر من القرب من الثقافة الغربية والدراية بها (وهو ما أخذ يتآكل فى الأجيال التالية) . وفى الوقت نفسه ، وجدت هذه النخبة مصبات جديدة لإنتاجها (ومنه ترجماتها) فى الطبقات المتوسطة والشعبية التى توصلت لأول مرة إلى نظام التعليم وإلى استهلاك السلع الثقافية الحديثة .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاهد العهد الناصرى ذروة انتشار الإنتاج الأدبى الفرنسى فى مصر . وهناك دلائل مختلفة تزيد من تأكيد ذلك :

١ — شعبية الروايات الفرنسية الصادرة فى ترجمات عربية مختصرة إلى هذا الحد أو ذاك ، والتى تمثل نحو ثلثى الروايات الفرنسية المنشورة بالعربية بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٦٧ وكثيراً ما أعيد طبعها أو أعيدت ترجمتها .

٢ — إلى جانب هذا ، بروز متزايد للترجمات الكاملة « الدقيقة » لعدد من الأعمال الأدبية الفرنسية ، سواء كان سبق نشرها فى ترجمات مختصرة أم لا . وهذا التطور هو أجلى ما يكون فى مجال الأعمال المسرحية : فقد صدرت (خاصة فى سلسلة « من المسرح العالمى ») ترجمات كاملة عديدة لأعمال مسرحية وقد يجوز القول إن الأعمال المسرحية الغربية التى كانت فى البداية تُقتبس لأجل تمثيلها على المسرح ، صارت تترجم لأجل قراءتها .

٣ — الاهتمام الواسع بالإنتاج الثقافى الفرنسى خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : فنشر الترجمات العربية الأولى ، من مصر ، لجان پول سارتر وألبير كامى ثم بيكيت ويونيسكو ، قد ترافق تقريباً مع نشر هذه الأعمال فى لغات أخرى[٨] ، وكان استقبالها واسعاً بشكل لافت للأنظار ، خاصة أن هذه الأعمال كانت أكثر غربة عن القيم التى نألفها لمجتمع إسلامى ، من معظم الترجمات السابقة . ومن سمات الترجمة من الفرنسية فى هذه الفترة ، الاهتمام بالأدب الصادر بالفرنسية من كتاب عرب وسود .

. . . إلى نزع الاستعمار الثقافى .

والحال أن هذه الفترة التى غالباً ما تشير إليها الإنتلجنسيا المصرية اليوم على أنها « العصر الذهبى للترجمة » ، قد انتهت فجأة فى نهاية الستينيات . فاعتباراً من ١٩٦٨ ، نشهد تناقصاً فى الإنتاج الإجمالى للكتب وتناقصاً ملحوظاً بشكل أكثر فى عدد الترجمات : فقد هبط عدد الترجمات المنشورة فى مصر ، فى المتوسط السنوى ، من ٣٠٠ فى أوج الستينيات إلى حوالى ١٠٠ ترجمة فى السبعينيات . ونحن لا نملك أرقاماً أحدث ، لكن جميع الدلائل تشير إلى أن عدد الكتب المنشورة فى مصر قد زاد زيادة ملحوظة فى الثمانينيات فى حين أن عدد الترجمات ، حتى لو ازداد هو الآخر ، قد ظل ينخفض نسبياً : ففى عام ١٩٩٠ تراوح عدد الكتب المترجمة بين ١٥٠ و ٢٥٠ كتاب فى تقديرى ، وذلك من ما يقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب منشور (حسب الإيداع القانونى) . أى أن نسبة الترجمات التى كانت قد وصلت إلى أكثر من ١٠ ٪ فى الستينيات ، قد انخفضت إلى نحو ٥ ٪ فى السبعينيات وإلى نسبة أدنى فى الثمانينيات .

من الواضح أن الترجمة تأثرت تأثراً عميقاً بأزمة صناعة الكتاب المصرية : فهذه الصناعة التى تعرضت لإضعاف ملحوظ من جراء النواقص الجسيمة التى ميزت إدارة القطاع العام فى الستينيات قد أصبحت فيما بعد ضحية لانسحاب الدولة العام من الشئون الثقافية خلال حكم السادات وضحية للمقاطعة العامة المفروضة على صادرات مصر من جانب البلدان العربية الأخرى بعد معاهدة الصلح مع إسرائيل (١٩٧٩) . وقد انعكس هذا الانحدار لمكانة مصر فى عالم صناعة الكتاب العربية العامة على الترجمة : فمنذ منتصف السبعينيات تنشر الترجمات العربية للكتاب والمثقفين الفرنسيين البارزين فى بيروت ودمشق و— مؤخراً — فى تونس والدار البيضاء . وقد رافق هذا التحول الجغرافى تحول ثقافى : فالاهتمام المتزايد بترجمة الكتب الفرنسية فى لبنان ثم فى بلدان المغرب يترافق مع عودة هذه البلدان إلى لغتها القومية المشتركة بعد انتهاء الاستعمار الفرنسى (لأسباب شبيهة بتلك التى

ساعدت على ازدهار الترجمة فى مصر الناصرية) . على أن هذه البلاد كانت (ومازالت) أكثر تأثراً باللغة / الثقافة العربية مما كانت عليه مصر ، ونتيجة لذلك ، فإن خصائص « مدرستى » الترجمة اللبنانية والمغربية مختلفة إلى حد بعيد عن خصائص نظيرتها المصرية . فأولاً ، يكشف مسح للكتب المختارة للترجمة عن دراية أفضل بالإنتاج الثقافى الفرنسى المعاصر (وهو ما يشير بدوره إلى تثاقف أعمق) . وثانياً ، فإن هاتين المدرستين تتبنيان مفهوماً أكثر حرفية عن الترجمة ، وتنتجان لغة عربية أكثر « تفرنسا » من اللغة المصرية ، وذلك فى كل من بناء جملها وقاموسها ، إلى درجة أن بعض هذه الترجمات يتعذر فهمها إن لم يكن قارئها قادراً على تخمين الكلمة أو الجملة الفرنسية الكامنة خلف نظيرتها العربية الشفافة شفافية ورقة « الكلك » . وفى الوقت نفسه ، فإن تأثيرات اللغة الإنجليزية على اللغة العربية قد أصبحت أقوى فى مجمل العالم العربى وذلك بسبب النفوذ الأمريكى المتزايد ، فى حين أن مساعى الصفوات المثقفة العربية الرامية إلى إيجاد سوق ثقافية مشتركة قد تعرضت للإحباط باستمرار من جراء الانقسامات السياسية . ونتيجة لذلك فإن القارىء ــ غير النادر ــ الذى يطلع على الإنتاج العربى المنشور على امتداد الدرب من الدار البيضاء إلى بغداد ، لا يمكنه إلا أن يشعر بأن اللغة العربية المكتوبة الحديثة ، على الرغم من أساسها الواحد الذى لم يتبدل منذ الوحى القرآنى ، إنما تتباين فيما بينها وكثيراً ما تنقسم إلى « لغات فرعية » مختلفة تترتب خصوصياتها على آثار خارجية (إنجليزية أو فرنسية) وداخلية (اللهجات المختلفة) فى آن .

على أن التجربة المصرية خلال العقدين الأخيرين تبين أن هناك تطورات أخرى آخذة فى الحدوث ، وقد تصبح أكثر أهمية بكثير ، فيما يتعلق بالترجمة ، من الاعتبارات السابقة . فالآن تحدث تغيرات عميقة فى العلاقة بين الكتاب ومستهلكيه : إذ شهد العقد الأخير انتعاشاً حقيقياً لصناعة الكتاب المصرية[٩] ، رافقه ظهور جمهور قارىء جديد تختلف خلفيته التربوية واهتماماته الثقافية اختلافاً بيناً عن الخلفية التربوية والاهتمامات الثقافية للجيل السابق عليه . ومما يؤسف له أن عدم توافر إحصاءات دقيقة حول إنتاج وتوزيع الكتاب ، ناهيك عن أبحاث ميدانية فى ممارسات القراءة ، لا يمكننا إلا من تسجيل بعض الإشارات حول سوق الكتاب المترجم ، وذلك استناداً إلى الملاحظة المباشرة .

وملاحظتى الأولى تتعلق بالأدب . إذ يبدو أن مستهلك القصص fiction المميز للخمسينيات ، والذى اعتاد قراءة الأدب المترجم سعياً إلى كل من الاستمتاع والرقى الثقافى ، قد اختفى تقريباً . ومن المؤكد أن لذلك علاقة بالتحولات العالمية للممارسات الثقافية (بؤر التركيز الجديدة للتعليم العام والاستهلاك المتزايد لبرامج التلفاز ولأشرطة الفيديو ، إلخ) ، لكن التفسير الرئيسى قد يتمثل فى أن النموذج الثقافى الغربى لإنتاج واستهلاك « القصص » قد فشل فى التغلغل بعمق فى الثقافة المصرية . فقد اختفت معظم السلاسل الشعبية التى عممت الأدب الفرنسى فى الخمسينيات والستينيات ، وتركز نظيراتها الحالية على الرغبات الجديدة للجمهور القارىء الذى يتجه إلى نوعين رئيسيين من الكتابات : « الكتب الإسلامية » التى يكتبها أكثر الدعاة شهرة ، والكتب السياسية التى تتناول التاريخ المعاصر وقضايا الساعة . وعلاوة على ذلك ، فلم يفلت الأدب القصصى المصرى (والعربى عامة) الحديث من هذا التقهقر فى الاهتمام بالأدب : فباستثناء عدد قليل من الأسماء الراسخة ــ والتى ماتزال مبيعاتها متواضعة للغاية بالنسبة لشهرتها ــ ، لا يكاد الكتاب المبدعون المصريون يجدون لأعمالهم قراء بين صفوف مواطنيهم ، وذلك إلى درجة تجعل المرء يتساءل عن وضعية الكتابة الإبداعية فى الثقافة المصرية اليوم[١٠] .

وتنعكس هذه الاتجاهات الجديدة لاستهلاك الكتب فى مجال الترجمة ، حيث نلاحظ تحول بؤرة الاهتمام من الأعمال الأدبية إلى الأعمال غير الأدبية ، وتركيزاً متزايداً على الكتب التى تتناول مصر على نحو أو آخر : إن أكثر من نصف الترجمات المنشورة عن الفرنسية فى الثمانينيات يتعلق بالمصريات أو بالاستشراق أو بالشئون العربية والإسلامية أو شئون العالم الثالث . وفى هذه الحالة ، لا يعود بالإمكان النظر إلى الترجمة على أنها تنبع من دافع الوصول إلى الإنتاج الثقافى الغربى ، بل هى بالأحرى سبيل إلى فحص الذات وإعادة اطمئنان الذات على الثقافة القومية من خلال مرآة الآخر .

ويمكننا أن نمضى إلى أبعد من ذلك ونشير إلى أن هذه

الملاحظات ، مأخوذة معاً ، تشير إلى اتجاه أعمق يمكن تشخيصه على أنه « تمحور » جديد للثقافة المصرية حول « الذات » ، يجب فهمه فى سياق تاريخى حضارى أعم يمكن تسميته بـ « نزع الاستعمار الثقافى » . لأن الاستقلال السياسى فى عديد من بلدان العالم الثالث قد تلاه فى الواقع تعميق لعمليات التثاقف ، خاصة بين صفوف الأقلية المتعلمة التى كان بوسعها الوصول إلى استهلاك الكتاب . وفيما بعد فقط ، عندما صار واضحاً أن الجيل الأول من القادة السياسيين قد فشل فى كسر حلقات التبعية المفرغة ، بدأت أعداد متزايدة باستمرار من مثقفى العالم الثالث فى التساؤل عن علاقتها بالثقافة الغربية . وفيما يتعلق بمصر ، فإن بداية هذه العملية يمكن إرجاعها إلى صدمة يونيو ١٩٦٧ . وعلاوة على ذلك ، فإن التأثير الأقل للترجمة على اللغة العربية المستعملة فى مصر بالمقارنة مع البلدان العربية الأخرى إنما يشير إلى أن عملية نزع الاستعمار الثقافى قد قطعت هنا شوطاً أبعد مما فى أى مكان آخر .

وفى هذا السياق تجرى تعبئة الترجمة بهدف إعادة تأكيد الهوية الثقافية القومية وإعادة امتلاكها وإعادة فحصها ، بوصفها وسيلة لتمييز الذات عن الآخر : وهذا هو السبب فى أن روجيه جارودى أصبح فى الثمانينيات أكثر الكتاب الفرنسيين رواجاً بالعربية فى مصر . وكان جارودى قد بدأ يُترجم إلى العربية فى أواخر الستينيات بوصفه ناقداً وفيلسوفاً ماركسياً . وفيما بعد ، تخلى عن الماركسية وتنقل لفترة من اليسار المسيحى إلى دعوة الحفاظ على البيئة ، قبل أن ينتهى به المطاف إلى الإسلام ، الذى راح يدافع عنه بحماسة إنسان حديث الإسلام فى عدد من الكتب التى سرعان ما ترجمت إلى العربية فى مصر وبلدان أخرى . والحال أن ترجمات جارودى قد تغذى ذاتية المسلمين المصريين وتساعدهم على أن ينأوا بأنفسهم عن الثقافة الغربية ، لكننى أتساءل عما إذا كانت تساهم بأى شكل من الأشكال فى تحسين درايتهم بأنفسهم . وبالمقابل ، فإن أنواعاً أخرى من الترجمات تجد طريقها إلى الجمهور القارىء المصرى وتقابل بشكل بناء أكثر : خاصة العدد المتزايد من الترجمات المنشورة فى مصر عن الفرنسية والتى تتناول التاريخ القومى ، من مصر القديمة إلى التاريخ المعاصر ، ومن أبرز هذه الترجمات ، ترجمة « وصف مصر » التى قام بها المرحوم زهير الشايب .

ولا شك أن بالإمكان استكشاف مؤشرات أخرى فى الترجمة إلى العربية ، تظهر أنه إلى جانب هذا الاتجاه نحو التحرر الثقافى ، تواصل عوامل التبعية فعلها : ومن هنا ، التعلق الساذج ، من جانب بعض المترجمين والناشرين المصريين ، بالجوائز الأدبية الفرنسية ؛ أو انتشار أشكال الترجمة الأدبية ، بالمعنى الأكثر سلبية للمصطلح (فالمترجم يكتفى بنقل الكلمات من لغة إلى أخرى ، دون أن يفض معنى النص ، الذى سرعان ما يصبح غير مفهوم للقارىء) : نوع من « تغلب النقل على العقل » المسئول جزئياً عن السمعة السيئة للكتاب المترجم لدى جمهور واسع .

وعلى وجه الإجمال ، فإن السمات المميزة للتحرر والسمات المميزة للتبعية تظهران معاً بوصفهما وجهين لعملة واحدة ، مشيرتين بذلك إلى أهمية توافر نهج لعمليات الترجمة من الفرنسية إلى العربية من زاوية التبعية الهيمنة الثقافية — وهو نهج غالباً ما يكون غائباً عن الدراسات المتعلقة بالترجمة . فهل يمكن تحليل الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، بدورها ، من خلال النهج نفسه ؟ .

٢ — الإنتاج الأدبى المصرى المترجم فى فرنسا .

٢ / ١ نظرة إحصائية

يظهر الإنتاج العربى فى السوق الفرنسية بوصفه الإنتاج الأدبى غير الأوروبى الأكثر ترجمة ، حيث بلغ متوسط ما نشر سنوياً فى الثمانينيات ما بين ٢٠ إلى ٣٠ ترجمة (من بين ٢٠٠٠ و ٣٠٠٠ كتاب مترجم) ، أى نسبة ١٪ من إجمالى الترجمات ! وليست الترجمات عن العربية هامشية فى سوق الكتاب المترجم فحسب ، بل أيضاً فى الإنتاج الأدبى العربى الإجمالى المنشور فى فرنسا ، حيث إن هذا الإنتاج الأخير ، الآن أكثر من ذى قبل ، يهيمن عليه الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية والذين مثل إنتاجهم فى الثمانينيات ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ عنواناً فى السنة فى كل من الكتابات القصصية وغير القصصية . وقد حقق هذا الإنتاج العربى المكتوب

بالفرنسية بروزاً أوضح فى الأعوام الأخيرة ، حين دخل اثنان من كتابه قوائم الكتاب الأكثر رواجاً ، وهما الطاهر بن جلون (بيع أكثر من مليون ونصف مليون نسخه من مؤلفاته بعد فوزه بجائزة جونكور لعام ١٩٨٧ عن رواية « ليلة القدر ») واللبنانى أمين معلوف (كاتب الروايتين التاريخيتين « ليون الأفريقى » و « سمرقند ») . وبما أننا نتحدث بشكل أكثر تحديداً عن مصر ، فإن علينا أن نضيف أن جل هذا الإنتاج العربى المكتوب بالفرنسية يأتى ، بطبيعة الحال ، من مستعمرات فرنسية سابقة (المغرب ، الجزائر ، تونس ، لبنان) ، ولا يكاد يجىء شىء منه من مصر[١١] .

لكن المسألة التى يجب تأكيدها ، فيما يتعلق بإنتاج الكتب الفرنسية التى تتناول العالم العربى ، هى أن هذا الإنتاج مازال يكتب بشكل أساسى من جانب كتاب فرنسيين وغربيين . والحال أن دراسة استقصائية قام بها معهد العالم العربى فى باريس لندوة نظمها حول « العالم العربى فى الحياة الثقافية الفرنسية » فى عام ١٩٨٨ قد أظهرت أن ٥٢٩ كتاباً من الكتب الـ ١٨,٨٠٠ التى نشرت فى فرنسا فى عام ١٩٨٦ قد تناولت العالم العربى بشكل أو بآخر ، وقد كتب ٥٠٠ كتاب منها بالفرنسية بينما لم يكن مترجماً منها من العربية واللغات الشرقية الأخرى غير ٢٩ كتاباً[١٢] . وهذه الفجوة الواسعة بين الرقمين تؤكد من جديد العبارة التى صدر بها إدوارد سعيد كتابه (الاستشراق)[١٣] : « إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ، ولذا يجب تمثيلهم » . والواقع أنه كان بوسع سعيد أن يتمم عبارة ماركس فيضيف : « وإذا كان لهم أن يمثلوا أنفسهم ، فسوف يتعين عليهم أن يفعلوا ذلك باستخدام لغتنا نحن » .

والحال أن هذه السيطرة للخطاب الغربى بشأن العالم العربى على الخطاب العربى الأصلى إنما تكفل ديمومة التمثيلات الغربية السائدة للثقافة العربية . ويمكن توضيح فكرتى بمثالين من قوائم الكتب الأكثر رواجاً فى فرنسا فى عام ١٩٩٠ . فأولاً ، كان كتاب بيتى محمودى (أبداً من غير طفلتى) هو الكتاب الأكثر رواجاً بين جميع أبواب الكتب فى عام ١٩٩٠ (١,٩١٠,٠٠٠ نسخة) . وهو شهادة امرأة أمريكية لحقت بزوجها الإيرانى فى إيران ما بعد الثورة لتدرك هناك أنها لا تستطيع تحمل تغير ثقافى حاد كهذا ، ثم صار عليها أن تخوض صراعاً مريراً لكى تتمكن من مغادرة البلد مع ابنتها . أما المثال الثانى فهو كتاب جيل پيرو (صديقنا الملك) (نحو ٣٠٠ ألف نسخة فى ستة أشهر) ، وهو هجوم عنيف على الحسن الثانى ملك المغرب ، يركز على سجله السىء فى مجال حقوق الإنسان . ودون التشكيك فى نزاهة هذين الكاتبين والمشروعية الأخلاقية لقضيتهما ، فإن المرء لا يمكنه إلا أن يتساءل عن الصلة بين هذه النجاحات الباهرة ونوع تمثيل الشرق الذى يؤكدانه ومن ثم يعززانه . ففى كل من الحالتين ، نشهد « الشرق البربرى الاستبدادى » : استبدادية الرجل بوصفه زوجا ورئيساً للأسرة فى كتاب محمودى ، واستبدادية الحاكم تجاه رعاياه الذين يعيشون بقانون نزواته فى كتاب پيرو . وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات لا تتصل بالترجمة ، فإنها تتميز بأهمية حاسمة فى فهم الرهانات الحقيقية لعملية الترجمة ، لأن هناك تفاعلاً متصلاً بين التمثيلات الغربية (والفرنسية خاصة هنا) للثقافة العربية والاقتصاد اللغوى والاجتماعى والسياسى للترجمة من العربية إلى الفرنسية .

إن الدراسة النقدية للإنتاج الثقافى العربى المترجم فى فرنسا ، القائمة على معيار التلقى ، يتعين عليها بادىء ذى بدء ، إجراء تمييز تحليلى بين سوقين أو « حقلين » منفصلين :

الحقل الأكاديمى الاستشراقى ، الذى لا يجاوز انتشاره الجمهور المحدود للحقل الأكاديمى ، ومن ناحية أخرى الإنتاج الأكثر شيوعاً الموجه إلى جمهور قارىء أوسع .

٢/٢ النموذج الاستشراقى للترجمة :

ومنذ القرن التاسع عشر ، فإن الاستشراق ، شأنه فى ذلك شأن أى مجال من مجالات الدراسات الأكاديمية ، فى فرنسا وفى البلدان الغربية الأخرى ، كانت له سوق النشر الخاصة به ، كما كانت له مجلاته ودور نشره المتخصصة التى تواصل ، إلى جانب نشر الدراسات المؤلفة ، نشر ترجمات إستشراقية عن العربية .

والحال أن النموذج الاستشراقى قد أثر إلى حد بعيد على

علم لغة وسيميوطيقا الترجمة فارضاً بذلك إطاره المفاهيمى الخاص . لم يقم أحد ــ بعد ــ بدراسة شاملة حول تقنيات واستراتيجيات التقاليد الاستشراقية للترجمة من العربية . ولأغراض هذا المقال ، يكفينا القول بأنه مادام الاستشراق هو أولاً وأساساً مجال بحث علمى ، فلا غرابة فى أن معيار الترجمة الجيدة ، فى النموذج الاستشراقى ، هو معيار « الدقة العلمية » . إن قوانينها اللغوية والأسلوبية هى قوانين الترجمة الجامعية التى تعطى الأولوية للنقل الأقرب والأدق للأصل ، تحت إشراف الأستاذ المصحح ، وهو قارئه الوحيد فى الغالب . ثم يضاف إلى الترجمة نفسها ملحقات مختلفة (حواش أو شروح أو تعليقات أو كل ذلك) تخضع لقواعد تحقيق المخطوطات ونشر الرسائل الجامعية معاً . وإن كان المقصود بهذه القواعد ــ نظرياً ــ أن تمكن الباحثين الآخرين من الرقابة على جودة العمل ، إلا أنها تعمل أيضاً وسيلة لامتلاك النص العربى . وهذه القواعد والتقنيات الأكاديمية للترجمة يجرى تعليمها للمستشرق الشاب الذى يتعلم كيف يعيد إنتاجها على مدار مقرره الدراسى الجامعى . ففى فرنسا ، يتألف عدد كبير بشكل ملحوظ من الرسائل التمهيدية للدكتوراه ورسائل الدكتوراه فى الدراسات العربية من هذا النوع من الترجمة لنصوص عربية (سواء أكانت تراثية أم حديثة) . وتحت طغيان الدقة العلمية ، غالباً ما تجرى ترجمة الأصل العربى بأسلوب حرفى ، وقطع قراءته بملاحظات وتفسيرات من المترجم . والحال أن القارىء غير المتخصص الذى يشرع بقراءة مثل هذه الترجمة سرعان ما تصدمه خشونتها وغرابتها الجذرية وافتقارها إلى الجاذبية ، ويتعلم الاكتفاء بالمعرفة غير المباشرة التى تقدم إليه من خلال كتابات المستشرقين .

ولا غرابة فى أن مثل هذا التصور للترجمة يعزز نفس التمثيلات التى خلقها الاستشراق : فهو ينقش فى بنية اللغة المستهدفة نفسها صورة « شرق معقد » كما قال ديجول ، غريب ومختلف بشكل لا يمكن علاجه . وهو ، فى الوقت نفسه ، يسمح للاستشراق بأن يعيد تأكيد وضعيته بوصفه وسيطاً ضروريا ومرجعياً بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية .

والواقع أن هذه الصفات المميزة للترجمة « الاستشراقية » هذه لا توجد فى المنشورات المتخصصة فقط بل تتسرب أيضاً إلى الترجمات الموجهة للجمهور العادى . فمع أن القانون السائد فى نشر الترجمات الأدبية هو قانون « شفافية » عملية الترجمة حتى أكبر قدر ممكن (وسوف أعود إلى ذلك) ، نجد عند المترجم المستشرق ميلاً ملحوظاً إلى الإكثار فى التدخل من خلال الحواشى والتعليقات والإنذارات . ولننظر ، على سبيل المثال ، إلى ترجمة رواية نجيب محفوظ (يوم قتل الزعيم) والتى قام بها آندريه ميكيل[١٤] ، وهو أحد أبرز المستشرقين الفرنسيين كما أنه شاعر ومؤلف لروايتين . ففى مقدمة قصيرة يوضح ميكيل لقارئه أن « أحداث الرواية تدور فى مصر خلال الأشهر الأخيرة لعهد السادات ، وتتضمن إشارات وتلميحات عديدة إلى التاريخ الحديث والمعاصر للبلد » وإنه « لم يلجأ إلى إضافة حواش إلا عندما كان ذلك ضرورياً لفهم النص » . وقد أحصيت ٥٤ حاشية فى ال ٧٧ صفحة للرواية . والشىء الذى يستحق التساؤل ليس هو موهبة المترجم الواضحة بوصفه كاتباً ، بل افتراضه لقارىء جاهل تماماً ، يواجه عالماً جديداً تماماً وهو غير قادر على استيعابه ما لم يجر توجيهه خطوة خطوة باليد الثابتة الموثوق بها للمستشرق ــ المترجم العليم بكل شىء ، والمدرب على فك ألغاز الشرق التى لولاه لاستحال سبر أغوارها .

وهذه السمة مميزة للطباع ethos الاستشراقية : فهى تفترض أن النص العربى غير قابل للقراءة فى ترجمة ما لم يوضح المترجم سره المضمر ، الأمر الذى يزيد بشكل غير ضرورى من تحديد قراءاته الممكنة ، بل ويؤدى أحياناً إلى تضليل القارىء : فعلى سبيل المثال ، نجد أن آندريه ميكيل نفسه ، فى ترجمته لقصائد الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة «إقبال والليل» ليوضح لقارئه أن إقبال هو « اسم فيلسوف وشاعر هندى مسلم (١٨٧٣ ــ ١٩٣٨) يعلى من شأن التراث الصوفى (....) » وذلك فى حين أن إقبال التى يشير إليها السياب بشكل واضح فى هذه القصيدة بالفعل هى ... زوجه ![١٥] وفى حالة كهذه ، يبدو أن المترجم قد فرض على النص شيئاً يضمره هو ، كاشفاً بذلك ليس لغز النص ، وإنما حاجته هو إلى إعادة تأكيد كل من آخرية الآخر ووساطة المستشرق التى لا مفر منها .

٢ / ٢ الأدب المصرى المترجم إلى الفرنسية :

التذبذب بين « التشريق » و « الفرنسة »

اعتماداً على الصورة التى سلف توضيحها ، ليس من الغريب أن تلقى الأدب المصرى الحديث فى فرنسا مايزال إلى الآن مشروطاً بعاملين رئيسيين يبدوان من الناحية الظاهرية متناقضين ، لكنهما فى الواقع يتمم أحدهما الآخر : تمشيه النسبى مع (ا) التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة والمجتمع العربيين و (ب) القيم الأيديولوجية والأخلاقية والجمالية الفرنسية السائدة .

والحال أن التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة العربية قد صيغت ، فى الساحة الأدبية ، عن طريق الترجمات العديدة لـ « ألف ليلة وليلة » ، منذ ترجمة جالان الأولى فى القرن الثامن عشر : ففى إحصاء يغطى عقدين (من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٨) ، أحصت ندى توميش ٧٨ طبعة لترجمات مختلفة لـ « ألف ليلة وليلة » نشرت فى فرنسا بالمقارنة مع ١٤ ترجمة لأعمال كلاسيكية و ١٩ ترجمة لأعمال حديثة[١٦] . وعلى مدار القرنين الأخيرين ، لا شك أن « ألف ليلة وليلة » كانت المصدر الأدبى الرئيسى للتمثيلات الفرنسية للحضارة العربية فى كل من بعديها السلبى « الشرق البربرى » والإيجابى « الشرق السحرى » .

وبالمقابل ، فإن الإنتاج المصرى الحديث كان مطالباً على الدوام بمسايرة القيم الأيديولوجية والجمالية الفرنسية السائدة حتى يكون بالإمكان ترجمته وتلقيه فى فرنسا : ويتجلى هذا بوضوح عندما ننظر إلى الأعمال المصرية الأولى التى وجدت طريقها إلى الترجمة ، أعنى (الأيام) لطه حسين (التى نشرت بالعربية لأول مرة فى عام ١٩٢٩)[١٧] و (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم (التى نشرت بالعربية لأول مرة فى عام ١٩٣٧ وترجمت على الفور)[١٨] . فلكى نفهم كيف جرى تلقى هذين العملين من أعمال السيرة الذاتية فى فرنسا ، لابد من التأكيد على أنهما بقلم كاتبين بورجوازيين مستغربين ، كانا من حيث أسلوب حياتهما وقيمهما الأخلاقية والجمالية ، أقرب إلى قرائهما الأجانب منهما إلى المجتمع المصرى التقليدى . وعلاوة على ذلك ، فإن ما جرى اختياره من أعمالهما للترجمة هو الأعمال التى تؤكد على الفجوة بين المثل والقيم العصرية للكاتبين و « تخلف » المجتمع التقليدى (بحسب توصيفاتهما) . وفى حين أن هدف الكاتبين كان يتمثل بشكل واضح فى النقد الاجتماعى ، فإن قراءهما الفرنسيين رأوا فى أعمالهما وصفاً لعيوب المجتمع المصرى ، يؤكد كلًا من آخرية الآخر الجذرية والتمثيلات الذاتية الفرنسية ، وذلك بشكل أكثر إرضاء لأنه جاء عبر صوت الآخر . وفى دراستها لحالة (يوميات نائب فى الأرياف) ، توضح ندى توميش كيف أن هذه الرواية ، « المبنية على تجربة الكاتب الخاصة بانعدام الاتصال بين موظفى الحكومة والفلاحين الذين فوجئوا بالإجراءات القانونية المستوردة من الغرب دون أن يجرى تكييفها مع حاجات الريف المصرى » ، قد قدمت إلى الكاتب الفرنسى جان جرينييه لدى وصوله إلى القاهرة بوصفها « أول كتاب أوصيت بقراءته عن العادات المصرية » . وتعلق توميش بقولها « إن الرواية إذن تسمح لجرينييه بجمع معلومات عن « العادات المصرية » ، أى البؤس الفظيع الذى يغرق فيه الفلاحون ، بدلاً من أن تخدم إرادة الإصلاح لدى الكاتب ، الذى كان هدفه الرئيسى توضيح استحالة تكييف الإجراءات القانونية المستعارة من الغرب »[١٩] .

وعند تناولها لترجمات أحدث ، ترى توميش أنه مع تزايد عددها ، يبدأ القراء الفرنسيون يدركون أن الشرق العربى قد يكون شيئاً له هوية خاصة به ومن ثم أن الحركة المتذبذبة بين « التشريق » و « الفرنسة » التى ميزت تلقيهم إنما تميل إلى فقدان زخمها . ومع أنها تدعم حكمها بعد ذلك بتحليل نافذ لبعض هذه الترجمات الحديثة ، فإننى أميل إلى الاعتقاد بأنه إذا كان مثل هذا التحول قد حدث (وهو أمر مايزال محل نقاش) ، فإن ذلك قد يكون لأسباب أخرى .

فبعد فتور ملحوظ فى حركة الترجمة فى الستينيات ، وجد الأدب العربى من جديد طريقه إلى اللغة الفرنسية : فمنذ الترجمة الأولى التى نشرتها لنجيب محفوظ دار سندباد فى بداية السبعينيات وحتى الإصدارات الثلاثة الجديدة فى خريف عام ١٩٩١[٢٠] ، ظهر ما يقرب من ثلاثين عملاً قصصياً لكتاب مصريين فى ترجمة فرنسية (ولا أقل من ذلك لغيرهم من

الكتاب العرب) . على أننا يجب أن نشير إلى أن جزءاً كبيراً من هذه الترجمات قد نشر فى ظروف استثنائية نسبياً بالقياس إلى ظروف النشر العادى : فهى إما أنها قد نشرت من جانب ناشر (سندباد) يصدّر أكثر من نصف مطبوعاته إلى شمال أفريقيا[٢١] ، أو أنها قد نشرت فى سلسلة (آداب عربية) ، التى تصدر عن دار « لاتيس » مدعومة إلى حد كبير (من جانب معهد العالم العربى بباريس) . ومن هذه الزاوية ، فإن الموقف قد أخذ يتحول فى السنوات الأخيرة إلى موقف عادى ، حيث أخذ ناشرون آخرون يلعبون دورهم . على أن الأدب المصرى ، بوجه عام ، مايزال ، فى نقله وتلقيه الفرنسيين ، محكوماً بقانون التشريق والفرنسة المزدوج .

ولنأخذ المثال الأكثر شهرة ، مثال نجيب محفوظ ، أول كاتب عربى (والوحيد حتى الآن) الذى يترجم ويقرأ على نطاق واسع نسبياً فى فرنسا[٢٢] . فنجيب محفوظ ، بحكم سنه (ولد فى عام ١٩١١) ومساره الثقافى والسياسى ، هو ، من بين جميع الكتاب الذين ترجموا مؤخراً ، أقربهم إلى الجيل السابق من الكتاب « المهجنين ثقافيا » . ويتبدى ذلك بطبيعة الحال فى أعماله : فهى روايات واقعية محكمة البناء ، تتمشى مع القواعد الأدبية الغربية كما نجدها عند ديكنز وزولا ، ولذا فهى « ترد للقارىء قيمة نقوده » ، أى تقدم له فكرة شاملة عن « عادات البلاد » . صحيح أن كل أعمال نجيب محفوظ لا تندرج فى هذا التعريف الواسع ، لكن مما له دلالته أن أكثر أعماله خروجاً عنه ـ القصص المكتوبة بعد عام ١٩٧٧ مثلاً ـ لا يجرى اختيارها للترجمة . وهذه العوامل نفسها هى التى جعلت من نجيب محفوظ المرشح العربى الأكثر قبولاً لدى لجنة جائزة نوبل ، وهى أيضاً التى ساعدته ، بدرجة أكبر من الجائزة نفسها ، على أن يصبح مترجماً ومقروءاً على نطاق أوسع .

من شأن دراسة سوسيولوجية خاصة لترجمة ولتلقى أعمال نجيب محفوظ فى الفرنسية أن تسمح بإثبات أن الوتر الذى يلعب عليه تلقى أعماله ليس وتر جدل « الخاص » و« العالمى » البائد ـ الذى احتفى به النقاد العرب وغير العرب احتفاء سخياً بعد جائزة نوبل ـ بقدر ما هو وتر التشريق / الفرنسة الأكثر رهافة . ولنقارن على سبيل المثال عناوين الترجمات بالعناوين الأصلية : (درب المعجزات) ترجمة لـ (زقاق المدق) ، الذى لا يوجد ما يجمع بينه وبين « فناء المعجزات » الذى يوحى به العنوان) . زقاق (Impasse) القصرين ترجمة لـ (بين القصرين) ، وهو ليس اسماً لطريق مسدود ، بل اسم الشارع الرئيسى لوسط القاهرة التاريخى . (بستان الماضى) ، ترجمة لـ (السكرية) . وكان اثنان من أسماء الأماكن هذه « ملهمين » بما يكفى لأن يكونا أهلاً لترجمة مباشرة : (قصر الشوق) و (ميرامار) . والحال أن الناشر قد بحث فى كل مرة عن عنوان « منشط للبيع » ، أى عن عنوان يتمشى مع ما ينتظره القارىء الفرنسى ، خاصة من خلال اللعب على وتر « التشريق » . وأحدث مثال لذلك هو ترجمة (أولاد حارتنا) بـ (أولاد المدينة العتيقة) Les fils de la medina . وهناك فجوة هامة أخرى : فبينما يهدف عمل نجيب محفوظ إلى أن يكون ، بالدرجة الأولى ، « تاريخياً » (إذ يؤرخ التطورات التى وقعت فى مصر فى القرن العشرين ، منذ ثورة ١٩١٩ وحتى « قتل الزعيم ») ، فإن جمهوره القارىء الأجنبى يرى فيه بالدرجة الأولى « إثنوجرافيا » أى وصفاً لازمنيا « لشعب القاهرة الظريف » ، المجمد إلى الأبد مثل لوحة ، فى الصورة « الفنية بالألوان » التى يرسمها « راويته ولسانه » ـ وهى تعبيرات يرددها النقد الصحفى الفرنسى .

ولنقارن حالة نجيب محفوظ بحالة الكتاب الذين يصغرونه سناً من الجيل المسمى بجيل الستينيات (مع أن القدر الأكبر من إنتاجهم لم ينشر إلا فى السبعينيات) . فعلى الرغم من اختلافاتهم ، يتقاسم هؤلاء الكتاب سمات عديدة تميزهم عن أسلافهم . ففى المقام الأول ، نجد أن أزمة الهوية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ قد قادتهم إلى نوع من البدء من الصفر ، إلى إعادة تعريف الكتابة حتى تعبر بشكل أحسن ، على المستوى الأدبى ، عن السياق الجديد الذى سبق لنا وصفه بـ« نزع الاستعمار الثقافى » . ويتجلى هذا عبر أشكال عديدة :

(ا) تفجير الأشكال القصصية : فمع أنهم يواصلون استخدام المصطلحات المعتمدة من « رواية » و « قصة قصيرة » ، إلا أن نصوصهم لم تعد تنسجم مع ما تعنيه هذه المصطلحات عند قارىء غربى .

(ب) الهجر المتعمد ، عند أكثرهم ابتكاراً ، للأنماط الغربية ، وذلك إيثاراً لإعادة اكتشاف أشكال التراث الأدبي العربي وإعادة توظيفها وقلبها .

(جـ) تفجير اللغة : فعند قراءة أعمال بعض هؤلاء الكتاب ، يساورنا الشعور بأن ازدواجية اللغة العربية (الفصحى / العامية) التى أراقت الكثير من الحبر ، هى بسبيلها إلى الاختفاء ؛ وصحيح أن هؤلاء الكتاب لا يلجأون بشكل مباشر إلى اللهجة المحلية إلا عند كتابة الحوارات ، غير أن الطبقة التحتية للهجة المحلية تبرز بشكل متزايد الوضوح فى نثرهم ، بحيث أن بوسع المرء أن يتحدث اليوم عن « عربية مصرية مكتوبة » يمكن تمييزها تمييزاً تاماً . ومثل هذه التطورات تجعل هؤلاء الكتاب أقل قابلية بكثير من أسلافهم للتصدير . والواقع أنهم لم يترجموا حتى الآن إلا قليلاً جداً ، والنجاح الذى لقيته الترجمات القليلة التى ظهرت حتى الآن هو نجاح محدود جداً[٢٣] .

وتسهم عوامل أخرى فى الحد من « قابلية تصدير » الإنتاج الأدبى المصرى الأحدث :

(ا) طابعه المهمش فى ثقافته الأصلية ذاتها ، والذى يجب أن يكون فى حد ذاته موضوعاً لدراسة معمقة (النشر والتوزيع العشوائيان ، غياب الروح المهنية لدى الكتاب وأساساً لدى الناشرين . . .) .

(ب) قلة اهتمام المستعربين الفرنسيين بهذا الإنتاج ــ والذى يتعارض مع وفرة الدراسات المكرسة ، من جانب غير المستعربين غالباً ، للأدب العربى المكتوب بالفرنسية .

(جـ) ومن الواضح أن كل ذلك لا يساعد على تيسير مهمة الناشر الفرنسى : فإذا ما افترضنا أنه مستعد لنشر ترجمات من العربية مثلما ينشر ترجمات من أى لغة أخرى ، مايزال عليه أن يلجأ إلى قراء خارج الدار ، وأن يجد المترجم ــ النادر ــ القادر فى آن واحد على فهم ما يترجمه (وهذا ليس مضموناً أبداً ، نظراً لمميزات الأدب الحديث المذكورة آنفاً) ، وعلى تقديمه فى لغة تتمشى مع مقتضيات النشر الفرنسى (مما يتطلب بذل قدر هام من الجهد فى إعادة الكتابة) . والحال أن النص الأصلى يخرج سالماً إلى هذا الحد أو ذاك من هذه العملية . وقد شاع القول ، من قبل بعض من أكفأ المترجمين ، إن « الترجمة الفلانية أفضل من الأصل » ، وهذا التعبير خير دليل على الهوة التى تفصل الإنتاج الأدبى العربى عن نظيره الفرنسى .

(د) وفى هذه الظروف ، كيف يمكن للمترجم أن يفلت من المنطق المزدوج للتشريق والفرنسة ، الذى يفرضه هذا التراكم للمفاهيم السائدة فى مجال الترجمة الأدبية بوجه عام (« الترجمة الشفافة » : فالمهمة الأولى للمترجم تتمثل فى تجنب أن « يوحى » نصه بوجود ترجمة) وفى مجال الترجمة من العربية بوجه خاص (إغراء « الترجمة ذات النكهة المستشرقة ») ؟ فهل يتوجب عليه إعادة استغلال الاستراتيجيات القصصية التى يلجأ إليها بعض من الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية ، سعياً إلى إثبات هويتهم للغايرة[٢٤] ؟ إلا أنه إذا كان بوسع الكاتب الأصلى أن يضلل عن عمد قارئه الفرنسى ، فإن المترجم يصعب عليه السماح لنفسه بذلك ، والناشر واقف له بالمرصاد ليذكره بأن عليه أن يفعل كل شىء لكى يضع الكتاب فى متناول جمهوره المفترض .

(هـ) ذلك لأن سوق الأدب العربى فى الترجمة ، إن كانت قد كفت عن أن تكون مجرد امتداد محدود لحقل الاستشراق الأكاديمى ، مازال قاصرة بشكل أساسى على جمهور « معنى » بالعالم العربى بهذه الدرجة أو تلك . والحال أن المبيعات منخفضة بدرجة مزرية ، قياساً إلى الثقل الديموجرافى لذوى الثقافة العربية أو الأصل العربى من سكان فرنسا . فهل يعتبر الجمهور الفرنسى مغلقاً بشكل تام فى وجه الثقافة العربية أم أن الأمر مرده ، كما يزعم البعض ، إلى عيب لدى أولئك الذين لم ينتجوا بعد « الرواية العظيمة » المنتظرة « لو كانت موجودة ، لعرفناها » ؟ وهذا خيار زائف يوهمنا ، إذ يضع المناقشة فى حيز أحكام التذوق ، الإيحاء بأن هناك معياراً عالميا لقيمة عمل أدبى ما . ولابد ، هنا ، من التأكيد بأن هذه القيمة لا يمكن أن تقاس خارج السياق الثقافى الذى ولد هذا العمل ، كما يذكر بذلك الكاتب المصرى جمال الغيطانى :

« لا يكتسب العمل الأدبى قيمته من ترجمته إلى أى لغة مهما كانت سائدة إلا إذا اكتسب قيمة فى ثقافة لغته أولاً . صحيح أن الترجمة إلى لغات حية هامة قد تلقى أضواء لكنها لا تمنحه قيمة إضافية . بالعكس ، قد يؤدى الاهتمام المبالغ فيه ببعض الأعمال الأدبية متوسطة القيمة من جانب الثقافات الأخرى إلى

شعور يشبه السخرية ، فهى أحياناً تنتج اهتمامات لاعتبارات لا علاقة لها بقيمة العمل الأدبى نفسه ، وإنما تتصل باعتبارات عنصرية أو سياسية ، وتلك تضر بالعمل الأدبى فى ثقافته ولا تفيده .

مازال ترجمة وتقديم الأعمال الأدبية العربية مرتبطة بالعلاقة بين الغرب والشرق ، خاصة الشرق العربى . هناك نظرة مسبقة إلى الشرق نتاج ظروف تاريخية طويلة ومعقدة ، وأحياناً يقبل القارىء الأجنبى على قراءة أعمال تقدم له وتؤكد له هذه الصورة أو تلك الأفكار المسبقة ، وهنا يجب الإشارة إلى بعض الأدباء الذين يهمهم الرواج فى اللغات الأجنبية ، فيبادرون من جانبهم إلى تغذية هذه التصورات بتقديم أدب سياحى ، أو أدب يبرز التناقضات التى يتصورها الغرب عن الشرق » .

الترجمة والهيمنة الثقافية .

بعد هذا التحليل المزدوج ، يمكننا اقتراح فرضية عامة من أجل دراسة سوسيولوجية للترجمة فى سياق التبعية / الهيمنة الثقافية ، سوف تتألف من سلسلتين من الافتراضات ، تتطابق إحداهما مع لحظة التبادل الكولونيالية وتتطابق الأخرى مع لحظة التبادل بعد الكولونيالية - آخذين بعين الاعتبار أن الحديث يدور عن « لحظتين » مثاليتين نموذجيتين لا تتطابقان بالضرورة (كما تسنى لنا إدراك ذلك هنا) مع الاستعمار ونزع الاستعمار التاريخيين ، بل تتعايشان بالأحرى على مدار العصر .

(ا) فاللحظة الكولونيالية هى لحظة التبادل غير المتكافىء بالدرجة الأولى .

(١ / ١) والترجمة فى هذه اللحظة تعمل فى اتجاه يكاد يكون وحيداً : نحو اللغة / الثقافة العربية ، حيث تلعب دوراً أساسياً فى استيعاب الأشكال والمضامين الثقافية المستوردة وفى تكوين تمثيلات للثقافة الغربية . وكلما تعمق التثاقف ، تناقص ميل الترجمة إلى توطين الأشكال والمضامين السائدة (الترجمة ـ الاقتباس) فى اللغة / الثقافة العربية ، ويتزايد ميلها إلى نقل تلك الأشكال والمضامين إلى هذه اللغة / الثقافة على حالها (الترجمة ـ الكلك) ، الأمر الذى يؤدى إلى احتدام انقسام شخصيتها .

(١ / ٢) وبالمقابل ، فإن الترجمة لا تتدخل إلا بشكل ثانوى فى تكوين تمثيل و « معرفة » ، فى الثقافة الفرنسية ، عن اللغة / الثقافة العربية ، التى يجرى النظر إليها على أنها عاجزة عن تمثيل نفسها بنفسها . وهذا التمثيل الاغترابى يهيمن على خيارات وتقنيات الترجمة ، التى تميل إلى تأكيده وتضيف إلى وقع « الفرنسة » الكافى فى كل ترجمة وقع « التشريق » . ومن شأن دراسة سيميولوجية وأسلوبية مقارنة لهذين النمطين للترجمة ـ الترجمة الفرنسية / العربية المؤدية إلى التثاقف فى مقابل الترجمة العربية / الفرنسية المؤدية إلى التشريق ـ أن تسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الافتراضات وبلورتها .

٢ ـ وتكون اللحظة بعد الكولونيالية هى لحظة وضع هذا التبادل غير المتكافىء فى موضع التساؤل .

(٢ / ١) إذ يتشكل فى اللغة / الثقافة المسودة تدريجياً ، رداً على الهيمنة اللغوية / الثقافية ، « علم استغراب » (حسن حنفى) ، أى جهاز مستقل لمعرفة اللغات / الثقافات المهيمنة ، يسمح (ا) بالحد من اللجوء إلى الترجمة وإلى إعادة تحديد خياراتها من زاوية الأشكال والمضامين الثقافية المميزة للغة / الثقافة المسودة ، و (ب) باستحداث تقنيات « للترجمة المدجنة » أى تلك التى تمنح للنص المستورد أهلية فى اللغة / الثقافة المسودة ، الأمر الذى يسمح لها بإعادة امتلاكه .

(٢ / ٢) وفى اللغة / الثقافة السائدة ، رغم أن التصور الموروث من التاريخ الكولونيالى مايزال حاسماً ، إلا أن الوصول المتزايد من جانب الأقليات الإثنية إلى دائرة الإنتاج والاستهلاك الواسعين للمنتجات الثقافية ، من شأنه أن يسمح بانبثاق أشكال أقل اغتراباً لتصور الثقافات المستعمرة سابقاً ولتلقيها ، خاصة من خلال خيارات وتقنيات ترجمة أكثر احتراماً للهويات الخاصة . ويمكن أن ينبثق من ذلك نقد لأيديولوجية « العالمية » ، التى غالباً ما تكون ذريعة للهيمنة الثقافية . فدراسة إمكانية الترجمة ، أى إمكانية تصدير الإنتاج الثقافى لثقافة محددة ، تعنى الاعتراف بأن كل ما هو « صالح بالنسبة لنا » ، أى له أهلية فى ثقافتنا ، ليس بالضرورة « صالحاً بالنسبة لهم » ، مناسباً فى ثقافة أخرى ، وذلك بالشكل نفسه الذى نرى به ـ وعن حق ـ أن كل ما هو « صالح بالنسبة لهم » ليس « صالحاً بالنسبة لنا » .

الحواشي :

١ — أرقام تقريبية مستمدة من الخارطة والرسوم البيانية الواردة فى :
Le Grand Atlas des Litteratures, Encyclopaedia Universalis (Paris, 1990), P. 392 - 393 .

٢ — انظر مقال سامية محرز ، « الترجمة والتجربة بعد الكولونيالية : النص المغربى المكتوب بالفرنسية » .
Rethinking Translation, Lawrence Venuti Routledge (ed.).

٣ — « **مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك** » ، بيروت ، ١٨٦٧ ، ٧٩٢ ص . قد يبدو اختيار الطهطاوى غريباً بالنسبة لنا اليوم . وفى الواقع ، كانت « مغامرات تليماك » لفينيلون — وهو تعليق أخلاقى على هوميروس — من الكتب الأكثر رواجاً فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر .

٤ — انظر : Gilbert Delanoue, **Moralistes et Politiques musulmans dans l'Egypte du XIXe siécle** (1798 - 1882), 2 Vols., Le Caire, Institut français d'Archéologie Orientale du Caire, 1982, II, P. 618 - 630 .

٥ — من بين الاقتباسات المصرية الأشهر ، اقتباس مسرحية « ترتوف » لموليير على يد عثمان جلال (« الشيخ متلوف » ، حول عام ١٨٧٠) ، وهو نقل كامل للمسرحية فى سياق عربى — إسلامى .

٦ — من بين أنجح اقتباسات المنفلوطى رواية « **بول وفيرجينى** » لبيرناردان دى سان بيير (« **الفضيلة** » ، ١٩٢٣) ولعل السبب فى ذلك أنها قد جرى تلقيها بوصفها صدى غربياً للسير الغرامية العربية التراثية من أمثال مجنون ليل . ومثل آخر لهذه هو « تعريب » رواية **Les Misérables** لفيكتور هوجو من قبل الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ — ١٩٣٢) ، تحت عنوان « **البؤساء** » ، التى نشرت لأول مرة فى عام ١٩٠٩ ثم أعيد نشرها مراراً والمرة الأخيرة فى عام ١٩٧١ . ومع أن العنوان العربى ترجمة حرفية للعنوان الأصلى ، إلا أن المحرر الذى كتب مادة « حافظ إبراهيم » فى الموسوعة البريطانية (ولم يرد اسمه) يقول « إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت فى النثر ، وهذا ما يتبين من روايته **البؤساء** التى لم يتمها » !
(**Encyclopedia Britannica**, Micropedia, IV, P. 832, 1980 édition) .

٧ — هذه الأرقام وتلك التى تليها مستخرجة من مقالة شعبان عبد العزيز خليفة « **Trente années d'édition égyptienne** » (ثلاثون عاماً من النشر فى مصر) فى Bulletin du CEDEJ, n 25 (1989 - 1), Le Caire, 1990, P. 30 - 31 . ولابد من الإشارة إلى التباين الواسع للإحصاءات المتعلقة بإنتاج الكتب ، فى مصر وعامة ، حسب كيفية تعريف ما يسمى بالكتاب . ولذا فإنه يجب التعامل مع الأرقام الواردة هنا على أنها تشير إلى تقديرات تقريبية معقولة لا إلى معلومات مؤكدة .

٨ — انظر البيبليوجرافيا التى أشرفنا على إعدادها : **Traductions arabes d'auteurs d'expression française** (Bibliographie - Égypte, 1952 - 1989), Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte, Département de traduction et d'Intrepration,1990 .

٩ — مع مرور الوقت ، يبدو ، بشكل مفارق تماماً ، أن تدخل الدولة فى الستينيات مسئول إلى حد كبير عن انهيار صناعة الكتاب المصرية فى أعوام ١٩٦٧ — ١٩٧٥ كما أن موقف تخفيف التدخل الذى تبنته الدولة فى الشئون الثقافية فى ظل سياسة الانفتاح ، قد دشن فى الواقع انتعاش صناعة الكتاب عن طريق تحريرها من بعض القيود والسماح بالاستثمار الأجنبى . انظر : Y. Gonzalez - Quijano : « **Politiques culturelles et industrie du livre en Égypte** », Maghreb - Machrek, 127 (1st trim. 1990), P. 104 - 120 .

١٠ — انظر مقالة سيد البحراوى : « **Le public de la littérature, un domaine à étudier** », Bulletin du CEDEJ, 25 (1989 - 1, Le Caire) 1990, P. 177 - 185.

١١ — على الرغم من اختزال النفوذ الفرنسى المباشر فى ظل الاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢ — ١٩٥٢) ، فإن التأثير الثقافى واللغوى الفرنسى ظل قوياً بما يكفى لأن يتيح ، خاصة بين الأقليات المسيحية واليهودية ، ظهوراً لأدب مصرى هام مكتوب بالفرنسية . على أن هذا الإنتاج هبط فجأة بعد عام ١٩٥٦ ثم اقتصر على حفنة من الكتاب والمثقفين الذين هاجروا إلى فرنسا فى الخمسينيات .

١٢ — **Le monde arabe dans la vie intellectuelle et culturelle en France,** Colloque, 18 - 20 janvier 1988, Paris, Institut du monde arabe 1989 .

١٣ — انظر : Edward W. Said, **Orientalism,** New York, Random House, 1978

١٤ — انظر : Naguib Mahfouz, **Le Jour de l'assassinat du leader,** Paris, Sindbad, 1989 —

١٥ — فى : Sayyab, **Le Golfe et le fleuve,** Paris : Sindbad, 1977, P. 89 . إننى أشكر الأستاذة فريال غزول (قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، الجامعة الأمريكية فى القاهرة) ، للفتها انتباهى إلى هذا المثال . ولا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظة (والملاحظة التى سبقتها) لا تهدفان بحال من الأحوال إلى الإساءة إلى مترجم يتمتع بمواهب معترف بها من الكافة وعن جدارة ، بل تهدفان بالأحرى إلى الإشارة إلى مثلب ينجم ، فى اعتقادى ، من

هذا الموقف — موقف « المترجم العليم بكل شيء » — الذى يتمشى مع الطباع الاستشراقية والذى لانزال نحن ، المترجمين من العربية الذين جربنا هذا التلقين الاستشراقى ، نستسلم له فى كثير من الأحيان .

١٦ — انظر : Nada Tomiche, **La littérature arabe traduite. Mythes et réalités**, Paris, Geuthner, 1978, P. 3 وقد نشرت منذ بضعة أشهر (مايو ١٩٩١) آخر ترجمة فرنسية لمقتطفات من « ألف ليلة وليلة » (من إعداد جمال الدين بن شيخ وآندريه ميكيل) فى مجموعة Folio الصادرة عن دار نشر Gallimard . وتعتزم دار جاليمار نشر الترجمة الكاملة المجلدة ، فى مجموعتها La Pléiade ، لتجعل منها بذلك أول نص عربى يشق طريقه إلى هذه المجموعة ذات المكانة الرفيعة : وهذا مؤشر آخر ، إن كانت هناك ضرورة إليه ، على محورية « ألف ليلة وليلة » فى الأدب العربى كما تقدمه الثقافة الفرنسية .

١٧ — انظر : Taha Hussein, **Le livre des jours**, trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947 . وأعيد طبعها عام ١٩٧٣ .

١٨ — انظر : Tawfik El - Hakim, **Un substitut de campagne en Égypte**, trad. Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, Plon, 1938 . وأعيد طبعها عام ١٩٧٤ .

١٩ — انظر : Nada Tomiche, op. cit., P. 21 .

٢٠ — انظر : Naguib Mahfouz, **les Fils de la médina**, Sindbad; Yehia Haqqi, Choc, Denoël; Nabil Naoum, Retour au temple, Actes Sud . وعن دار سندباد أيضاً ، أحاديث نجيب محفوظ مع جمال الغيطانى (« نجيب محفوظ يتذكر ») .

٢١ — انظر :

من اللافت للانتباه أن دار نشر Heinemann Educational Books, التى لعبت دوراً رائداً فى ترجمة الأدب العربى المعاصر إلى الإنجليزية ، تحقق غالبية مبيعاتها فى الأسواق الأنجلوفونية فى أفريقيا وآسيا : بعبارة أخرى ، أن حركة ترجمة هذا الأدب قد بدأت إلى حد كبير كتبادل جنوبى — جنوبى (من خلال وساطة الإنجليزية والفرنسية العاملتين كلغتى تواصل بين شعوب مختلفة اللغات ، ومن خلال بنية نشر موجودة فى أوروبا) ، لا كتبادل شمالى — جنوبى . وللاطلاع على كشف بأماكن صدور الأدب العربى المترجم إلى الإنجليزية ، انظر : Edward Said, « **Embargoed literature** » . The Nation, 17 september 1990, P. 278 - 280

٢٢ — انظر :

يوجد الآن بالفرنسية أحد عشر عملاً من أعماله . و « الثلاثية » هى العمل الروائى العربى الحديث الأول الذى يعاد نشره فى طبعة شعبية .

٢٣ — انظر :

لنشر ، بين أفضل النصوص (والأفضل ترجمة) إلى Gamal Ghitany, **Zayni Barakat**, Seuil, 1985; Sonallah Ibrahim, **Étoile d'août**, Sindbad, 1987 و Edouard Al - Kharrât, Alexandrie, **Terre de safran**, Julliard, 1990 وقد ترجم العملين جان — فرانسوا فوركاد ؛ وقد ترجمها لوك بربوليسكو .

٢٤ — إن الكتابة الفرنسية « تسلمنا » إلى الآخر ، لكننا سندافع عن أنفسنا عن طريق الأرابيسك ، وقلب الأمور ، والإيقاع فى الحيرة ، والتيه والحرف المتواصل للجملة وللغة ، وذلك بحيث يتوه الآخر مثلما يتوه فى أزقة القصبة » (Abdelwahab Meddeb, in Jean Déjeux, **Situation de la littérature maghrébine de langue française**, Alger, OPU, 1982, P. 103 - 104)

٢٥ — انظر :

جمال الغيطانى ، « **الزينى بركات : رؤية من الضفة الأخرى** » ، ورقة مقدمة فى الملتقى الأول حول الأدب القصصى المصرى مترجماً إلى اللغة الفرنسية ، القاهرة ، ١٣ — ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

حرية الكاتب*

نادين جورديمر

تقديم

فى سن الثالثة عشرة قدمت نادين جورديمر Nadin Gordimer نفسها للقارىء ، تحديداً فى عام ١٩٣٧ . وطوال أكثر من نصف قرن واصلت عملها بدأب ، فأصدرت أكثر من تسع روايات وثمانى مجموعات قصصية ومجموعة من المقالات فى أدب الرحلات ، والسيرة والسيرة الذاتية ، والسياسة ، وتصوراتها للعملية الإبداعية ، وللرقابة . . . إلخ .

ومنذ الخمسينيات ، أصبحت جورديمر إحدى العلامات الأدبية البارزة ، فى ساحة جنوب أفريقيا . وفى الوقت ذاته بدأت تشق طريقها إلى القارىء خارج عزلة الأبارتهايد ، فترجمت أعمالها لأكثر من عشرين لغة . وأصبحت بجانب بريتن بريتنباتش Breyten Breytenbach وأثول فوجارد Athol Fugard وغيرهما نافذة لعالم جنوب أفريقيا ، بتناقضاته وصراعاته الموارة . وقد أتاح فوزها بجائزة نوبل للقراء العرب فرصة الاطلاع على تجربتها ، فترجمت بعض أعمالها ، وظهرت العديد من المراجعات النقدية لمسيرتها الإبداعية .

شكلت الصورة المركبة لواقع جنوب أفريقيا (الحياة فى ظل الأبارتهايد ، صعود الحزب الوطنى للسلطة فى ١٩٤٨ ، عالم الخمسينيات الثقافى والسياسى والاجتماعى ، مقاومة الستينيات وهزيمتها ، تنامى حركة الوعى الأسود فى السبعينيات ، انتفاضة سويتو ، نهوض الثمانينيات الذى تمخض عن بعض المكاسب للأغلبية السوداء وقاد للتفاوض وجعل الكثيرين يرون حلمهم بجنوب أفريقيا ديمقراطية أقرب مما كان فى أى يوم مضى) ، شكلت هذه الصورة المركبة خلفية غنية وفوارة لأعمال جورديمر ، وأعطت مشروعها الأدبى مشروعيته ومعناه .

لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة ، فقد كانت جورديمر ، حسب تعبيرها ، «أقلية داخل الأقلية» . إنها الكاتبة البيضاء التى تنتمى لأقلية تمارس كل شرور التمييز العنصرى والاستغلال الاقتصادى ، فتتمايز عنها وتعلن تمردها على ثقافتها المهيمنة وطبقتها ، وهى الكاتبة التى تنحاز لأغلبية سوداء مغيَّبة ، يسحق الأبارتهايد إنسانيتها تحت

---

* كلمة ألقيت فى مؤتمر المدرسين الهنود فى ديربى ، ١٩٧٥ وقد نشرت أولاً فى نيوكلاسيك ، العدد (٢) (١٩٧٥) ، ص ص ١١ - ١٦ . ترجمها وقدم لها مجدى النعيم ، وهو قاص سودانى ، متخرج من كلية التربية (قسم اللغة الإنجليزية) ، بجامعة عين شمس بمصر .

شروط اقتصادية أقل ما توصف به أنها مريرة وقاسية . ومع تنامى الوعى الأسود فى السبعينيات ، أصبحت عزلة جورديمر أكثر مرارة ، إذ زاد ابتعادها عن محيطها الأبيض ، ولم تقبل الأغلبية السوداء اندماجها فيها بوصفها مثقفة بيضاء .

صنع هذا المشهد المعقد التزام جورديمر الخاص ، فأصبحت أكثر إلحاحاً على أن يكتب الكاتب الحقيقة «كما يراها» ، لا كما «يتوقع منه» . وفى هذه المقالة/الخطبة التى كتبت فى منتصف السبعينيات ، فى إحدى اللحظات الحاسمة فى تطور رؤ ية جورديمر لأدبها ودوره ولمجتمعها ومعنى التزامها الإبداعى ، تطرح تصورها لحرية المبدع ، فنجدها قريبة منا بهمومها وتصوراتها . وكما يقول ستيفن كلنجمان ، محرر مقالاتها (بما فيها هذا المقال) ، «هى كاتبة تحليلية بطبيعتها» ، نجدها تلقى الضوء على مفهوم حرية الكاتب ، ومعنى الالتزام ، من عدة زوايا ، تغنيها رؤ يتها الثاقبة ويعطيها طعمها استنادها على واقعها المحلى وتطلعها للتجارب الأخرى . تكشف هذه المقالة ، أيضا ، وعلى نحو ما ، عن تأثرات جورديمر الأدبية الباكرة ، أى تأثرها بتورجنيف Ivan Turgenev وبرخت Bertold Brecht حيث تسمى الأول روسى القرن التاسع عشر العظيم . هذه ، إذن ، زبدة تجربة مُبدعة كرست حياتها لإبداعية لا نشك فى جديتها .

المترجم

ماذا تعنى حرية الكاتب ؟

بالنسبة لى ، تعنى حق الكاتب فى أن يدافع عن/وينشر للعالم رؤ يته الخاصة لوضع مجتمعه . وإذا كان له أن يعمل بأفضل ما عنده ، فيجب أن ينتزع تحرره من تماثل التفسير السياسى والأخلاق والأذواق الشائعة .

حيثما وأينما وكيفما كنا نعيش ، «فالحرية» تتبادر للذهن بوصفها مفهوما سياسيا على سبيل الحصر . وعندما يفكر الناس فى حرية الكُتّاب يتراءى لهم على التو ذلك الكم الهائل الذى راكمته حضارتنا من الكتب المحروقة والمحظورة والممنوعة ، والذى أضافت بلادنا وتضيف إليه مساهمتها . إن حقّ أن يترك المرء وشأنه ليكتب ما يرضيه ليس قضية أكاديمية لنا نحن الذين نعيش ونعمل فى جنوب أفريقيا . لقد كانت وجهة النظر الخاصة ، وستظلّ على الدوام ، باعثاً للخوف والحنق عند أصحاب طريقة ما فى الحياة كطريقة حياة الرجل الأبيض فى جنوب أفريقيا ، الذى لا يطيق أن يُنظر له إلا فى ضوء مبدأ التبرير الذاتى .

كل ما بوسع الكاتب ، بوصفه كاتباً ، أن يفعله ، هو أن يواصل كتابة الحقيقة كما يراها . وهذا ما أعنيه بوجهة نظره الخاصة للأحداث، سواء كانت أحداثاً عامة كبرى مثل الحروب والثورات ، أو وقائع الحياة الشخصية اليومية الفردية والصغيرة .

يأتى زمان فى تاريخ بلدان بعينها ، تكون هذه القصيدة التى كتبها برتولد برخت ،خلال حياة العديدين منا ، هى أفضل ما يعبر عن مشاعر كُتّابها :

عندما أمر النظام بحرق الكتب ذات التعاليم الخطيرة
وأرغمت الثيران على جر عرباتٍ محملةٍ بالكتب
إلى المحرقة الجنائزية ،
اكتشف أحدُ أفضل الشعراء المنفيين ـ غاضباً ـ
عندما فحص القائمة ، أن كتبه قد نسيت
مشى إلى طاولته ، وكتب على جناح الغضب

إلى أولئك المسكين بالسلطة :
احرقوني
كتب بقلم متعجل :
احرقوني ، ولا تعاملوني هكذا ، لا تستثنوني
ألم أقل الحقيقة دائماً في كتبي ،
وتعاملونني الآن بوصفي كاذبا
إني آمركم :
احرقوني(١)

نستطيع نحن كتاب جنوب أفريقيا أن ندرك هذه المشاعر اليائسة التي عبرت عنها القصيدة ، طالما لا نزال نقاتل من أجل أن تقرأ كتبنا لا أن تحرق .

وإذا كان الكاتب ينتمي إلى حيث تكبح حرية التعبير ، ضمن الحريات الأخرى ، فالنفي والإبعاد هما أبشع ما يواجهه الكاتب من مخاطر ، وقد واجه العديدون ذلك . إن الطاقة الإبداعية تجمّد أكثر مما تدمّر . ها هو توماس مان Thomas Mann يصمد في منفاه ليكتب (دكتور فاوستوس) ؛ وباسترناك Pasternak يهرّب (دكتور زيفاجو) عبر عشر سنوات من الصمت ؛ وسولجنتسين Solzhenitsyn يظهر بعالمه الفظيع بكراً في خريطة (أرخبيل الجولاج) ؛ وقريباً منا في قارتنا ، يكتب شينوا أشيبي Chinua Achebe من أمريكا ولا يهرب نثره ليرضى النظام النيجيري الذي لا يستطيع أن يعيش في ظله(٢) ؛ ودينيس بروتوس Dennis Brutus يذيع صيته في الخارج ، بينما يبقى شعره ممنوعاً في وطنه ؛ وبريتن بريتنباتش Breyten Breytenbach ، بعد قبوله بالاستثناء الخاص من القانون العنصري الذي سمح له بزيارة وطنه برفقة زوجة ليست بيضاء ، يقبل بلا شك في ذات الوقت حقيقة أن الكتاب الذي سيكتبه بعد هذه الزيارة سيحظر بعد برهة وجيزة(٣) .

وسط كل هذه التقلبات ، يستمر الكتاب الحقيقيون في كتابة الحقيقة التي يرونها ، ولا يقبلون أن يخضعوا أنفسهم للرقابة . . . تستطيع أن تحرق الكتب ، لكن نزاهة الفنانين المبدعين ليستْ هي الورقة ولا نسيج التطريز - تبقى هذه النزاهة طويلاً جداً ، بحيث لا يمكن مطاردة ، أو مداهنة ، أو تخويف الفنان نفسه ليخونها .

كل هذا ، برغم مشقة احتماله ، هو جزء من معركة الكاتب من أجل الحرية .

هناك تهديد آخر لهذه الحرية في أي بلد تكبح فيه الحريات السياسية . إنه تهديد أكثر مكراً ، بحيث يمكن فقط للقليلين أن يدركوه . إنه تهديد يأتي تحديداً من قوة معارضة الكاتب لانتهاك الحرية السياسية . إنه التهديد الأكثر تناقضاً ، إذ ربما يهدد هذه الحرية المركبة - حرية رؤيته الخاصة للحياة - مجرد وعيه بما هو متوقع منه . ما هو متوقع منه ، في الغالب ، هو التماثل مع أرثوذكسية المعارضة .

هناك من يعتبرون الكاتب لسان حالهم ؛ أولئك الذين يشاركهم ، من حيث هو إنسان ، أهدافهم ؛ وأولئك الذين تتطابق قضيتهم مع قضيته ، من حيث هو إنسان ؛ والذين معاناتهم هي معاناته . إن تماثله وإعجابه وولاءه لهؤلاء يشعل حالة من الصراع داخله .

إن نزاهته من حيث هو إنسان تقتضي أن يضحي بكل شيء لصالح الرجال الأحرار في الصراع الدائر . لكن نزاهته من حيث هو كاتب تهدر في اللحظة التي يبدأ كتابة ما قيل له إنه يجب أن يكتبه .

هذه هي مشكلة الكتاب السود الخاصة في جنوب أفريقيا . وستظل ، سواء اعترف الجميع بذلك أو لم يعترفوا . وسوف تمتد هذه المشكلة ، حتى لأرثوذكسية القاموس : إن رطانة النضال الأممية صحيحة وملائمة للبرنامج الجماهيري ، للصحيفة ، للمرافعة من داخل قفص الاتهام ، لكنها ليست ملائمة ، ليست عميقة ، ليست مرنة ، ليست ماضية (Cutting) ، ليست طازجة بما يكفي لقاموس الشاعر والقاص والروائي .

وكذلك «لغة الشعب» كما سيزعم ، حيث لا ينبغي أن تصل الكتابة الإبداعية للصفوة فقط . إن الرطانة النضالية تفتقر إلى البراجماتية المبدعة وشعرية الكلام الشائع ، معاً - الصفات التي يواجه الكاتب تحدي الإمساك بها إبداعياً ، ليعبر عن روح الشعب وهويته ، على نحو تعجز عنه آلاف المسكوكات (الكليشيهات) النبيلة والمثيرة للمشاعر .

يحتاج الكاتب الأسود إلى حريته ليؤكد أن لغة شاتسورث Chatsworth ، ديمبازا Dimbaza وسويتو Soweto هي أداة ليست أقل من لغة واتس Watts أو هارلم Harlem ، وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات ، والمعاناة والغضب ، أو عن أي لون من ألوان طيف الفكر والمشاعر .

وفي الواقع ، فإن الكاتب ـ حتى وهو يقف في صف الملائكة ـ عليه أن يحتفظ بحقه في قول الحقيقة كما يراها ، وبكلماته هو ، دون أن يتهم بالخذلان . كتب فيليب توينبي Philip Toynbee : «هدية الكاتب للقارىء ليست المتعة الاجتماعية أو الرفعة الأخلاقية أو حب الوطن وإنما توسيع مدارك القارىء» . وهذه هي مساهمة الكاتب الوحيدة في التغيير الاجتماعي . يحتاج الكاتب أن يُترك وشأنه ، من قبل أصدقائه وأعدائه ، ليصنع هويته هذه ، ويجب أن يصنعها حتى ضد رغبته الخاصة .

ولعلني لست في حاجة لأضيف أن هذا لا يعني أن يعود الكاتب إلى برجه العاجي . فالهدية لا يمكن صنعها من مكان مثل هذا المكان . ومنذ عهدٍ قريب عرف جان بول سارتر Jean- Paul Sartre مسئولية الكاتب ، بوصفه مثقفاً ، تجاه مجتمعه ، بعد أن شغل هو نفسه هذا الموقع لسنوات في فرنسا : «إنه شخصٌ مخلص لجسد سياسي واجتماعي ، لكنه لا يكف أبداً عن معارضته . وبالطبع ربما ينشأ تناقض بين ولائه ومعارضته ، لكنه تناقض مثمر . ولا جدوى من ولاء بلا معارضة ، إذ لن يعود الإنسان حراً» .

عندما يطالب كاتب بحريات مثل هذه لنفسه ، فهو يبدأ بإدراك الخطر الحقيقي لنضاله . وهذه ليست مشكلة جديدة ، ولا أعتقد أن بين كل الذين واجهوها من رآها بوضوح وتصدى لها بعناد صلب مثل روسي القرن التاسع عشر العظيم إيفان تورجنيف . لقد نال تورجنيف صيتاً ذائعاً بوصفه كاتباً تقدمياً . وقد كان لصيقاً بالحركة التقدمية في روسيا القيصرية وتحديداً بجناحها الأكثر ثورية الذي قاده الناقد بلينسكي Belinsky ثم الشاعر نيكراسوف Nekrasov لاحقاً . ومع قصصه واسكتشاته ، قال الناس إن تورجنيف يواصل العمل الذي بدأه جوجول Gogol في إيقاظ ضمير الطبقات المتعلمة على شرور النظام السياسي القائم على القنانة .

لكن أصدقاءه ومعجبيه ورفاقه قصروا عن إدراك عبقريته ، الشيء الذي جعله موسوساً بالحفاظ على حرية الكاتب في إعادة إنتاج الحقيقة وواقع الحياة ، حتى لو لم تتطابق هذه الحقيقة مع رغبته الخاصة .

وعندما نشر تورجنيف روايته العظيمة (آباء وأبناء) في ١٨٦٢ هوجم ، ليس فقط من قبل اليمين بسبب ممالأته للثوريين الفوضويين ، وإنما أيضاً وبشكل أكثر مرارة من قبل اليسار ، الجيل الشاب نفسه الذي كان بازاروف Bazarov شخصية الرواية الرئيسية نموذجه ومثله الأعلى . لقد لامه الراديكاليون والليبراليون الذين كان تورجنيف نفسه ينتمي لهم ، لاموه بوصفه خائناً لأنه قدم بازاروف بكل الأخطاء والتناقضات التي رآها في نمطه ، وفي ذاته ، إذ يقول ـ وبكلماته هو ـ إنه خلقه هكذا لأنه «في تلك الحالة ، كانت الحياة تبدو هكذا» .

وتجدد الهجوم مرة أخرى بعد نشر رواية أخرى هي (الدخان) ، فقرر تورجنيف كتابة سلسلة من المذكرات الأوتوبيوجرافية تسمح له بالرد على نقاده بشرح آرائه في فن الكتابة ، وموقع الكاتب في المجتمع ، وكيف يكون موقف الكاتب من إشكاليات عصره الجدالية . وقد كانت النتيجة سلسلة متواضعة من المقالات شكلت ميثاقاً لافتاً لعقيدة كاتب . يقول تورجنيف عن نقاده وتحديداً فيما يتعلق بـ (آباء وأبناء) :

«إنهم يتحدثون بعمومية ودون أن تكون لديهم فكرة صائبة عما يدور في ذهن المؤلف ، أو ما أفراحه وأحزانه بالضبط ، وما مراميه ، ونجاحه وإخفاقه . بل هم ، على سبيل المثال ، لا يرتابون حتى في السعادة التي يذكرها جوجول والتي تتألف من تأنيب المرء لذاته ومحاسبته على أخطائه في الشخصيات الخيالية التي يصورها . إنهم متيقنون تماماً أن ما يفعله الكاتب هو «تطوير أفكاره» ... دعني أوضح ما أعنيه بمثال صغير : أنا غربي عنيد وميئوس منه . لم أخفِ هذا أبداً

ولا أخفيه الآن . وبالرغم من ذلك فقد وجدت سعادة كبرى أن أكشف فى شخصية بانشن فى (بيت النبلاء) كل الجوانب الجلفة والشائعة عند الغربيين : لقد جعلت سلافونيل لافريتسكى «يسحقه» تماماً . لم فعلتها ، أنا الذى أعتبر مبدأ سلافونيل زائفاً وتافهاً ؟ ذلك لأنه ، وفى هذه الحالة بعينها ، كانت الحياة هكذا حسبما أرى ، وكل ما أردته قبل كل شىء هو أن أكون مخلصاً ومفعماً بالثقة ، لقد حذفت كل شىء فنى فى مجال ما يتعاطف معه ، وجعلته يعبر عن نفسه فى نبرة قاسية فظة ليس بسبب رغبة سخيفة فى الإساءة للجيل الشاب . . . وإنما ببساطة نتاجاً للاحظاتى . . . إن ميلى الشخصى ما كان له أن يفعل شيئاً . لكنى توقعت أن يندهش قرائى إذا قلت لهم إنى أشاطر بازاروف كل قناعاته باستثناء آرائه فى الفن »(٤) .

وإذا ما كان لكاتب أن يشق طريقه لعمله الخاص ، فعليه أن لا يكون واعيا كل الوعى بالشكل الأدبى على النحو الذى تسلكه فيه التبرجات اللغوية . أقول «يكون واعياً» لأن الشكل الأدبى هو جزء من شروط عمله ، يستطيع أن يرفضه مختاراً ، لكنه لا يستطيع أن يختار هل فرض عليه أم لا من قبل الناشرين والقراء الذين لا يسمحون له أن ينسى أن عليه أن يأكل .

إنها معجزة نادرة أن يُستقبل مبدع ما بالدهشة والصدمة . وأن يدفع تأثيره الناس فى اتجاهات جديدة خاصة بهم . لكن المبدع التالى له لا يأتى أبداً من بين مقلديه ، أولئك الذين يقلدعون شكلاً على مثاله . ليست كل الكتابة الجديدة بالاهتمام هى إبداع ، لكنى أؤمن أن الإبداع يأتى دوماً من رؤية فردية خاصة . ربما تنبع الحرفة من تراث ، لكن التراث يتضمن خيار التأثر ، بينما يجعل الشكل تأثير اللحظة واحداً لكل الذين يعاصرونه .

وفى مقالة أخرى يلخص رأيه فيما يسميه «الإنسان ذو الموهبة الحقيقية» بقوله :

«تقدم له الحياة التى تحيطه مضامين أعماله ، إنه انعكاسها المكثف . لكنه عاجز عن كتابة التقريظ مثلما هو عاجز عن كتابة أهجية . . . وعندما يقال ذلك ويحدث ، فإنه يظل أسمى منه . يستسلم أولئك العاجزون عن الفعل لتيمة منجزة أو ينفذون برنامجاً »(٥)

هذه الشروط التى أتحدث عنها . هى الشروط الخاصة ، بل الشائعة ، فى حالة الكتاب المحاصرين فى زمن القنبلة وحاجز اللون ، مثلما هم محاصرون فى زمن الأحذية الثقيلة والعصا المطاطية .

هناك شروط أخرى ، أكثر مراوغة وأقل عنفاً ، تؤثر على حرية ذهن الكاتب .

ماذا عن الشكل الأدبى ، مثلاً ؟ ماذا عن دورة المبدع ، المقلدين المزورين ، ومن ثم استعادة مبدع ما مرةً أخرى ؟

يحتاج الكاتب إلى كل ضروب الحرية هذه ، القائمة على الحرية الأساسية ، أى التحرر من الرقابة . إن الكاتب لا يبحث عن غطاء للحياة وإنما عن هتك غطائها دون احتمال المراوغة . إنه مرتبط أوثق الارتباط بالحياة على طريقته الخاصة ، ويجب أن يترك لها إذا ما كان لأى شىء أن يتمخض عن هذا الصراع . يجب أن تطلق أى حكومة ، أى مجتمع ـ أى رؤية لمجتمع مستقبلى ـ كتابها أحراراً كأقصى ما يكون ليكتبوا بطرقهم الخاصة المختلفة ، وبخياراتهم الخاصة للشكل واللغة ، وحسب اكتشافهم الخاص للحقيقة .

مرة أخرى يعبر تورجنيف عن هذا المعنى بشكل أفضل :

«لا يمكن تصور الفنان الحقيقى بلا حرية ـ بأوسع ما تعنى الكلمة ـ فى علاقته بنفسه ، وبتاريخه ، وبلا هذا الهواء من المستحيل أن يتنفس »(٦) .

وأضيف كلمتى الأخيرة : وفى هذا الهواء وحده يُصبح الالتزام والحرية المبدعة شيئاً واحداً .

الهوامش :

(١) أخذتها جورديمر من **Die Büchverbrennung** وقد ترجمها هـ . ر . هيز إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Burning of the books" في : Bertold Brecht, selected poems (New York, Grove press, 1959), p. 125.

(٢) اشتهر شينوا أشيبى Chinua Achebe برواياته التى بدأت بـ (**الأشياء تتداعى**) (لندن) هاينمان **١٩٥٩** ونيويورك ، ماكدويل ، أو بولنسكى **١٩٥٩**) . وقد ارتبط بقضية بيافرا أثناء الحرب الأهلية النيجيرية حيث كان يعيش فى منفاه بالولايات المتحدة وقت إلقاء هذه الكلمة . وقد كتبت جورديمر مراجعة نقدية لمقالاته المجموعة تحت عنوان **Morning Yet on Creation Day** فى ملحق التايمز الأدبى ، ١٧ أكتوبر **١٩٧٥** ، ص **١٢٢٧** .

(٣) بريتن بريتنباتش هو ألمع كتاب جيل الستينيات Sestiger الأفريكان (الأفريكان هم مواطنو جنوب أفريقيا ذوو الأصول الأوربية ـ المترجم) الذى تحدى ثقافة مواطنيه لأول مرة على نحو دراماتيكى . وقد تزوج من فيتنامية أثناء إقامته فى باريس ، وهى زيجة يحرمها قانون منع الزيجات المختلطة الجنوب أفريقى ، الأمر الذى تطلب استثناءً خاصاً ليعود بزوجه إلى البلاد . وقد نشر كتابه عن هذه الزيارة (**فصل فى الجنة**) بالأفريكانية تحت اسم مستعار هو ب . ب لازاروس (جوهانسبرج بيرسكور ، **١٩٧٦**) ، ثم صدر باسمه الحقيقى وبترجمة رايك فوجان (نيويورك) بيرسى ، **١٩٨٠** ـ لندن ، فابر ، **١٩٨٥**) .

(٤) من Ivan Turgenev , **«A propos of Fathers and Sons»**, in: **Turgenev's literary Reminiscences and Autobiographical Fragments**, Translated by David Magarshack (London: Faber, 1958), pp. 170-1.

(٥) فى مقدمة تورجنيف لمجموعة رواياته الكاملة . وقد أورده ماجارشاك فى مقدمته لمذكرات تورجنيف ـ سابق ص ٨٢ .

(٦) انظر : **A propos of Fathers and sons, p. 176.**

الديمقراطية :

المطلق والنسبى*

أوكتابيوباث

تقديم

أوكتابيوباث ، الشاعر وكاتب المقال المكسيكى الحائز على جائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٩٠ ، يقدم نفسه شاهداً على العديد من الأحداث ، لا مفكراً سياسياً . وذلك خلال محاضرته التى ألقاها يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ بمناسبة افتتاح قاعة « أمير استورياس » للمحاضرات بجناح إسبانيا فى المعرض العالمى إكسبو١٩٩٢ فى إشبيليا ، التى يحلل فيها تطور الديمقراطية ، وهو ما يعنى الحديث عن المجتمع الغربى ، مشيرا إلى وجود تشابهات واختلافات بين أحداث عامى : ١٤٩٢ ، وهو عام « الفتح » الإسبانى لأمريكا، و١٩٩٢، بوصفهماعلامتين لعصرين يُفترض أنهما يمثلان قفزةً فى التاريخ . وقد دافع باث بشكل أساسى عن الاكتشاف الأمريكى من جانب إسبانيا ، وأبدى قلقه بشأن حالة الشك التى تعترى شرق أوروبا بعد سقوط الشيوعية ، كما كان شديد النقد لمساوىء الديمقراطية الحديثة .

وقد نشر المقال فى جريدة .A.B.C الإسبانية ، يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ من ص ٥٧ إلى ص ٦٠ . وهذا هو نصه :

عندما دعيت لافتتاح هذه السلسلة من المحاضرات حول مستقبل الديمقراطية مع نهاية القرن ، قبلت هذه الدعوة بحماس ، ولكن ، بعد لحظة من التردد ، قبلت مدفوعا باقتناعى ، وساورنى الشك لأننى لست متأكداً من أننى الشخص المناسب لتناول مسألة معقدة بهذا الشكل . فلست مؤرخاً ، ولا عالم اجتماع ولا سياسة : إننى شاعر ، ترتبط كتاباتى النثرية ارتباطاً وثيقا بموهبتى الأدبية ، وميولى الفنية . أفضّل الحديث عن « مارسيل دوشامب » أو عن « خوان رامون خيمينيث » على الحديث عن « لوك » أو « مونتسكيو » . صحيح أننى مهتم بالفلسفة السياسية ، لكننى لم أحاول ، ولن أحاول ،أبدا،تأليف كتاب حول العدل أو الحرية أو فن الحكم . ومع ذلك فقد قمت بنشر العديد من المقالات والموضوعات حول وضع الديمقراطية فى عصرنا : المخاطر الخارجية والداخلية التى هددتها وما زالت ، والمشاكل والتحارب التى تواجهها . ولكن تلك الصفحات لم تكن - بالمرة - ذات أغراض نظرية . ولأنها تُكتب مواكبة لحدث ،

* قام بترجمة الحديث نادية جمال الدين أستاذ الأدب الإسبانى المساعد بكلية الألسن .

فإنها تجسيدٌ للحظات صراع ، وشواهد لانفعال ما . إن طابَعها الظَّرفى يمنحنى ، ليس صلاحيةً ، وإنما شرعية تسمح لى بالحديث أمامكم عن الديمقراطية . لن تستمعوا إذن إلى مفكر سياسى ، وإنما إلى شاهد .

أعترف بأن أمر إقامة هذه المحاضرات حول الديمقراطية فى إشبيليا يدهشنى ، خاصة خلال عام الاحتفال بمرور خمسمائة عام على الاكتشاف الأمريكى . فهل الأزمنة التى نعيشها الآن تشبه تلك التى كانت فى نهاية القرن الخامس عشر ؟ بالرغم من أنّ الفوارق هائلة إلاّ أنّ هناك بعض المشابهات الكبيرة التى تدفعنا إلى التأمل . من ثم سيكون موضوع الاكتشاف والفتح إحدى النقاط التى سأشير إليها . لقد تحدثت عن وجود مشابهات بين الأمرين ، أولها ، أنها عهدان متقابلان ؛ فيهما شىء يموت ، وآخر يولد . كان عام ١٤٩٢ قفزة من مكان إلى آخر ؛ والقرون الخمسة التالية له قفزة من زمن إلى آخر . وفى كلتا الحالتين كان « السقوط فى المجهول » . هناك تشابه آخر يتمثل فى : اللامتوقع واللامنتظر . فهناك كان البحث عن طريق أقصر إلى كاتاى ، فبرزت فى وسط البحر أراضٍ وأناس مجهولون ؛ وهنا كان البحث عن سبيل لاحتواء الامبراطورية الشيوعية ،فسرعان ما تبددتْ تلك الامبراطورية ، واكتشفنا بدلاً منها حقيقة لم نكن نستطيع رؤيتها ولم نكن نرغب فى ذلك . كان الأمر عام ١٤٩٢ جهلاً بالحقيقة الجغرافية ، وفى أيامنا هو جهل بالحقيقة التاريخية .

لقد غيّر الاكتشاف الأمريكى الصورة الطبيعية للكون : أربع قارات بدلاً من ثلاث . وهكذا كذّب رقم أربعة الأيديولوجية الثلاثية القديمة التى كانت أوروبا قد ورثتها عن أسلافها الهندأوروبيين . وجلب فى الوقت نفسه لغزاً لا هوتياً كان جُرْحاً عميقاً فى الضمير الدينى للغرب : فعلى الرغم من الوصايا الواضحة للأناجيل ، ظلت ملايين الأنفس خلال ألف وخمسمائة عام بعيدة عما بشّر به الحواريون وخلفاؤهم من وعود . ثم كان سقوط الشيوعية المفاجىء عارضاً أيضا ، تركنا عزلاء فكرياً أمام المستقبل . لقد غيّر ذلك التاريخ وجه الكون بالنسبه لمعاصرى كولون (كولومبس) الذين تساءلوا : أين نحن ؟ ؛ أما بالنسبة لنا فقد غير صورة الكون التاريخية ، فنتساءل : إلى أين المسير ؟

لم يخمد الجدل حول الاكتشاف الأمريكى . لكنى لن أمعن النظر فى هذه المسألة ، وسوف أكتفى فقط بالإشارة إلى أنّه غالباً ما تَنْسى ألسنةُ النقدِ أمراً جوهرياً ، هو أنه : بدون تلك الاكتشافات والفتوحات ؛ الأعمال العظيمة والبغيضة ، أو البطولات ، والهدم والبناء ، لَما كان الكون كوناً . لقد بدأ الكون عام ١٤٩٢ يأخذ شكله ووجهه بوصفه عالما . يتساءل البعض حول ما إذا كان من الأفضل إطلاق اسم « لقاء » على « الاكتشاف » . وأرى أنه لا وجود لاكتشاف بدون لقاء ، ولا لقاء بدون اكتشاف . ويقول آخرون إنّ الفتح كان إبادةً بشريةً ، وإن التنصير كان انتهاكاً روحياً للهنود . إن إطلاق المثالية على المقهورين ليس أقل خداعاً من تأليه القاهرين ؛ فأولئك وهؤلاء ينتظرون منا تفهّماً وتعاطفاً ، أو لنقل : رحمةً .

فلنتصور للحظات أن الإسبان ليسوا هم الذين هبطوا فى شاطىء بيراكروث صباح يوم من عام ١٤١٩ ، وإنما الأزتيك (الأستيك) هم الذين وصلوا إلى خليج قادش . ثم يفطن سريعاً القائدُ التينوك أكساياكاتل إلى الخلافات التى تسبب الانقسام بين الأندلسيين ؛ فيجتمع سرّاً مع الكونت دون خوليان ، ويقيم معه تحالفاً ، ثم يقوم بإغواء ابنته فلورندا لاكابا[1] ويجعلها عشيقته ونائبته الدبلوماسية ؛ وبعد سلسلة من المناورات الجسورة والمعارك ، يقوم بفتح خيريث وإشبيليا ومدنٍ أخرى ؛ ويأمر الزعماء الأزتيك بهدم الكاتدرائيات ، وإقامة أهرامات عظيمة فوق أنقاضها ؛ ويضحّى بالمحاربين الإسبان المقهورين قرابين (وبهذا يتم تقديسهم) ، وتُوزَّع نساؤهم بين الفاتحين ، وتُؤَسّس فوق إشبيليا ، أستلان ، العاصمة الجديدة لإسبانيا القديمة ؛ ويقوم الكهنة الأزتيك بتحويل أهل البلاد إلى عبادة الإله هويتزيلوبوتشلى وأمه العذراء كواتليكويه ؛ يتم إخماد الفتن فى البلاد ، ويُؤَسس حكمٌ يدوم لعدة قرون ؛ وفى النهاية ، وبفعل الامتزاج بين الزمن والتهجين ، والتحول إلى العقيدة الهندية ، يولد مجتمع جديد « أزتيكى إسبانى مشَّبع بملامح موريسكية » .كما كان يمكن أن يقول بعد ذلك بقرون ، وبأنقى لغةٍ أحد شعرائها

ناهوالت . واليوم ، بعد خمسمائة عام ، تحوّل التنديد بإبادة الشعب الأزتيكي إلى مجرد ملاحظة مبتذلة لوعّاظ ولأيديولوجيي أستلان الذين يحنّون إلى إسبانيا ما قبل الأزتيك وخلفاء أكساياكاتل ورجاله .

لقد كان روسو وخلفاؤه في نقدهم أكثر رسوخاً . فقد كان نقدهم أخلاقياً أكثر منه تاريخياً ؛ نقدٌ جاء نتيجة إدانتهم للحضارة - انعدام المساواة والتعسف والكذب والخيانة - وتمجيدهم للإنسان البدائي الذي لم يعرف الحضارة ؛ الإنسان الطبيعي والفطري . ولكن أين يمكننا أن نجد الإنسان الفطري ؟ فلم يكن أهل المجتمعات الهندية الأمريكية ، بدءاً من القبائل الرحّل ، وحتى سكان المكسيك وبيرو - ربما باستثناء هنود الأمازون - لم يكونوا بدائيين بالفعل . إنّ بعض هذه المجتمعات كانت متحضرة للغاية وبشكل تام ؛ فنجد أن المَايَا مثلاً كانوا قد اكتشفوا الصفر . كانت إذن تلك المجتمعات أيضا ملوثة بمساوىء الحضارة . أما نقد مونتاني فهو أكثر إقناعاً . فحججه استنباطية ذكية مستقاة من نظرية الشك اليونانية اللاتينية ، التي هي بدورها أصل نظرية النسبية الثقافية الحديثة . إنها اتجاه سائد في أيامنا ، وقد قام ليفي استراوس بتوضيحهامؤخراً على نحو مترابط وجذاب . إن فكرة أنّ كل ثقافة وكل حضارة هي إبداع منفرد ، وبالتالي لا يُضَاهى ، تبدو فكرةً لا تُفنّد . ولكنها بلا شك تنطوي على صدع . فهي من جهة تفتح لنا (ولو قليلا) أبواب تفهم الثقافات والمجتمعات الأجنبية الغريبة عن ثقافتنا ؛ وهي من جهة أخرى تمنعنا من الحكم والاختيار والتقييم . أو بقول آخر : تحول دون إدراكنا الإجمالي الذي يقتضي المقارنة والمقابلة بين كل ثقافة والثقافات الأخرى وبين إبداعاتها . وأخيرا فإنّ النسبية الثقافيّة ، مهما كانت قيمتها ، ليس لها إلا علاقة جانبية بموضوعنا وهو : المشابهات والاختلافات المتعلقة - أضع خطا تحت تلك الصفة - بين وضعنا والوضع في عام ١٤٩٢ . لقد أشرت إلى بعض المشابهات ، وسأحاول الآن إظهار أحد الاختلافات وهو في رأيي اختلاف أساسي .

إن الاكتشاف والفتح الأمريكي حدثان يستهلان العصر الحديث مثل الإصلاح والنهضة . فبدون العلم وتقنيات ذلك العصر لم يكن من الممكن الإبحار في قلب المحيط ولا كان من الممكن الفتح بدون الأسلحة النارية . ولست في حاجة إلى التذكير بأنّ ذلك العلم وتلك التقنيات كانا نتاج ألفي عام من التفكّر والتجريب المستمر . أقول الشيء نفسه عن النظريات السياسية التي أصبحت معاصرةً بشكل واضح ، وكذلك عن بعض الشخصيات الرئيسية لتلك الفترة ، مثل كورتيس . فالعلوم ، والتقنيات ، والأدوات ، والأفكار ، والمؤسسات كانت كلها : بذوراً وأجنة تعلن عن الحداثة الوليدة . علاوة على ذلك ، كانت هناك تجربة تاريخية متواضعة القيمة : فبينما لم تكن المجتمعات الهندية - بما فيها أكثرها تعقيداً وتطوراً مثل مجتمعات المكسيك - لديها أية معرفة عن وجود أراضٍ وحضاراتٍ أخرى ، كان الإسبان يعرفون مجتمعاتٍ مختلفة عن مجتمعهم ، ذات لغات وديانات أخرى . وقد تساءل الهنود عند رؤيتهم للغزاة : مَنْ هم ؟ ومن أين يأتون ؟ وهو سؤال لكونه قاطعاً بهذا الشكل ، فهو تاريخي ، وفي عمقه ، ديني : فقد كان الإسبان يمثلون لهم المجهول . أما الفاتح ، فعلى العكس ، إنه يحاول مباشرةً الولوج في الغرابة الهندية بحتمية تاريخية معروفة : فقد كانت المدن الهندية تذكّره بالقسطنطينية ومعابدهم تذكره بالجوامع . كان ما يثير إعجابهم ليس ما هو خارق للطبيعة وإنما ما هو أسطوري : عالم الرومانسيات ، والأساطير ، وقصص الفروسية .

لكن كان الدافع أيضا حديثاً ، يتمثل في الاستغلال والفتح . فقد كانت المغامرات الجماعية للغرب هي الحروب الصليبية وإنقاذ الضريح المقدس ، وبالنسبة للإسبان كانت إعادة الفتح . ففي المقاصد البرتغالية والإسبانية يظهر شيء جديد ومناقض لعرف القرون الوسطى ، وهو : التوغل في المجهول ، ومعرفته ، والسيطرة عليه . إنه ليس إنقاذاً وإنما اكتشاف . كان الفاتحون جميعهم على وعي كامل بأنهم يجسدون ، هم وأعمالهم ، الجديد ؛ إنهم يفعلون شيئا لم تسبق رؤيته بالمرة . وكانوا على حق : فمعهم بدأ التوسع الكبير للغرب ، وهو إحدى سمات مجد الحداثة ووصمتها في آن .

أما الوجه الآخر للفتح فليس حديثاً وإنما تقليدي ، أي ينتمي للقرون الوسطى ، وفي هذه الازدواجية يَكْمُن إبهامه الساحر . لقد كثر الحديث عن عمليات السلب ، والتعطش للذهب من جانب الفاتحين . ولكن الميل إلى السلب والعنف

والشهوة والدم قد لازم الرجال دائماً . ففى الفتح الإسبانى ، وحتى لا نبتعد عن الصعيد الإسبانى ، نجد التجاوزات نفسها بين المحاربين المسلمين . ومع ذلك يكون من المستحيل حصر الفتح فى مجموعة من « الريدز » للعصابات المسيحية والمسلمة . كما أنه لا يمكن إدراك الفتح الأمريكى إذا ما بترنا منه بعده المجاوز لما هو تاريخى وهو : التنصير . فبجانب كيس الذهب ، كانت شحنة التعميد . وكان طبيعياً جداً ، بالرغم من أنه يبدو أمراً متعارضاً ، أن يتعايش داخل الكثيرين التعطش إلى الذهب مع هدف الهداية . فعلى عكس الجشع ، القديم الأزلى ، والموجود فى كل مكان ، نجد أنّ حمّية الهداية لا تظهر فى كل العصور ولا فى كل الحضارات . إن تلك الحمّية هى التى تعطى لذلك العصر ملامحه ، وتضفى معنى على حياة أولئك المغامرين المضطربين؛ كان الزمن الدنيوى موجهاً نحو غاية تتجاوز نطاقه .

لقد دار النقاش الموسع الذى دعا إليه كارلوس الخامس فى بلد الوليد عام ١٥٥٠ ، والذى ضم كبار علماء اللاهوت والقضاة ، حول مسألة شرعية الفتح : هل كان أمراً مشروعاً أم لا ؟ . اختلفت الآراء ، ولكن سبب ذلك الحدث بالنسبة لجميع المشاركين لم يكن تاريخياً بحتاً وإنما كان موجهاً نحو قيمة مجاوزة للطبيعة هى : إتمام التبشير وتنصير أهل البلاد . اتفق فى ذلك خصمان كبيران هما لاس كاساس[٢] وسيبولبيدا[٣] . وقد عبَّر الأول عن ذلك بشكل قاطع بقوله : « لقد اكتُشف الهنود ليتم إنقاذهم » . الإيمان بالمسيح وبوصاياه يعنى الإيمان بقيمة مطلقة تتجاوز التاريخ الزمنى . إنه تجسيد للكلمة الإلهية ، عبر عمل بعض الرجال ، وسياسة دولة . لا شىء أقل حداثة . لأنّ اختفاء القيم المطلقة التى هى مجاوزة للتاريخ ، وإبدالها بالقيم النسبية هو الفصل الرئيسى فى تاريخ الديمقراطية الحديثة .

وبخلاف ما حدث فى الممالك الأمريكية الإسبانية والبرتغالية ، فإن تعاليم المسيحية لا تظهر عنصراً مهيمناً فى المستعمرة نصف الأنجلو أمريكية لقارتنا . فلم يكن التنصير جزءا من سياسة الملكية الإنجليزية ، ولم تظهر بين الاهتمامات الدينية للمستعمرين . كما لم يكن مبدأً مشروعاً . كانت المستعمرات الأولى عبارة عن طوائف صغيرة من المؤمنين تابعة لهذه التسمية أو تلك . وكانت تتكون أحياناً من منشقين . وكانت كل طائفة تطّبق مذهبها المسيحى الخاص ، بحرارة كبيرة، بجانب نشاطها فى الزراعة ، والتجارة ، والمسائل الدنيوية . كان مثلها الأعلى جميعاً هو الطوائف المسيحية الأولى أو ـ بقول أدق ـ ما كان يُفترض أن تكون عليه تلك الجماعات قبل الانحلال الرومانى . ومع ذلك ، وبالرغم من إخلاصها وورعها الزائد ، لم تأخذ على عاتقها تنصير الهنود بشكل جدى . كانت كل مجموعة تبدو جزيرة من الإيمان محاطة بطبيعة خشنة وبقبائل على الحال نفسه من عدم التحضر . كان الهنود يشكلون جزءا من الطبيعة ـ المنحدرة ـ وكما كان يحدث مع الطبيعة كان يلزم السيطرة عليهم وفصلهم أو تدميرهم إذا قضت الضرورة . والظاهرة تتكرر وبشكل أكثر حدة ، وعلى نطاق أوسع بكثير ، عبر عملية التوسع نحو الغرب ، التى حدثت فى القرن التاسع عشر . كان النموذج الدينى لهذا النزوح هو الهجرة الإسرائيلية إلى الصحراء واحتلال فلسطين . فضلاً عن البحث عن أراض ومكاسب مادية أخرى ، كان الحماس الذى يحرّك هؤلاء الآلاف من الأسر ، ومن المغامرين ، ليس تنصير الهمجيين ، بل تأسيس مدن وشعوب مزدهرة تقودهم فيها روح التوراة . توراة مكتوبة باللغة الإنجليزية ومفسرة من خلال كل طائفة وكل ذمة .

يتضح أيضا ، فى التوسع الأوروبى فى أفريقيا وآسيا ، عملية الاختفاء التدريجى للبعد المجاوز للتاريخ . ذلك المطلق الذى يطهّر أو على الأقل يبرر الحدث التاريخى وعنفه . لقد وجدت القوى العظمى تبريراً لها فى جملة غامضة هى : « مهمة أوروبا الحضارية » . لكن تأسيس الهيمنة ، على شعب أجنبى ، على مجموعة من القيم العابرة ، يختلف عن تأسيسها على قيمة مطلقة ومجاوزة للتاريخ . احتل المؤرخ البارز ماكاولاى مركزاً مرموقاً فى حكومة الهند فى أواسط القرن الماضى . كان ليبرالياً وإنسانياً ، دافع عن حرية الصحافة والمساواة بين الهنود والأوروبيين أمام القانون ؛ ومع ذلك عندما كلف بإعداد النظام التربوى انعطف بلا تحفظ نحو نظام تربوى غربى . وبالرغم من أن ماكاولاى لم يكن يجهل قيمة الحضارة الهندية إلا أنه قد برر إصلاحه بأنه يفتح للشعب أبواب الحضارة الحديثة ، والديمقراطية ، والتقدم . وقد استبدل بكتب الهند

المقدسة المبادىء الليبرالية الإنجليزية، مما أدّى إلى توغل الصفوة الهندية فى عالم جديد بشكل جذرى ؛ عالم مصنوع من قيم نسبية وغير ثابتة . ولكن ما خسرته الهند من ثوابت ميتافيزيقية ربحته فى اتجاه آخر : فبفضل الإصلاح التربوى ، استطاعت الارستقراطية الهندية المفكرة انتقاد السيطرة الإنجليزية ، وبالتحديد أهداف الثقافة السياسية الإنجليزية . وهكذا نرى أن الهدف لدى لاس كاساس هو ضرورة إنقاذ الأنفس ؛ أما لدى ماكاولاى فكان ضرورة تغيير المجتمعات .

وتكمن جذور هذا التغيير ، الهائل ، وغير المرئى فى الوقت نفسه ، فى الإصلاح البروتستانتى ، الذى يحمل فى داخله التجربة الدينية . تتغير مكانة البعد المجاوز للتاريخ ، ويُحبس الدين فى المعبد ، وفى ضمير كل فرد بشكل خاص ، تاركاً الميدان العام ، ومجلس الدولة ، وميدان المعركة ، فلا يكون للدولة سلطةٌ على المعتقدات ، ويتحول الإيمان إلى مسألة خاصة : أى يصبح مجرد حوار بين ضمير كل إنسان والله . فى اختصار ينسحب المطلق من التاريخ فى الولايات المتحدة تمارس الدولة سياسة أخلاقية غامضة ، موروثة عن المسيحية الإصلاحية ، وعن تلك الرؤية الخاصة بحركة التنوير ، وهى رؤية خلفها الرهبان المؤسسون وتركز على الإيمان بالله مع إنكار التنزيل ، فالسلطة متسامحة ومحايدة مع كل الكنائس والملل . وقد تكررت الظاهرة نفسها ، مع اختلافات ما ، فى أوروبا ، وحالياً فى أكثر من نصف سكان العالم . كان التغيير يكمن فى قلب وضع المجالين اللذين يشكلان المجتمع : العام والخاص . لقد ظفرت الديمقراطية اليونانية للمواطن بحق المشاركة فى الحياة العامة . أما الديمقراطية الحديثة فإنها تعكس العلاقة : تُفْقِدُ الدولةَ حقَ التدخل فى الحياة الخاصة للمواطنين . لم تعد القيمة الأساسية ومحور الحياة الاجتماعية تكمن فى مجد المدينة ، أو فى العدل ، أو فى أى قيمة أخرى مجاوزة للتاريخ ، وإنما فى الحياة الخاصة ، ورفاهية المواطنين والأسرة . تتبدد القيم المُطلقة المتداخلة فى النطاق العام ، وتنزح نحو الحياة الخاصة ويلتمس المواطنون والطوائف ـ بدورهم ـ أفكارهم أو مصالحهم أو قيمهم بوصفهم عامة . إنهم جميعاً بسبب طبيعتهم ذاتها زائلون وعابرون : يتبناهم المجتمع ثم ينبذهم ، بعد ذلك .

إن تعددية القيم وطابعها المؤقت والنسبى يخضعان لضغوط متعارضة يصعب تحملها . هناك سؤال نطرحه جميعاً منذ مولدنا ، ولا نتوقف عن ترديده طوال حياتنا ، هو : لماذا جئت إلى الدنيا ، وما معنى وجودى على الأرض؟ . لا تستطيع الديمقراطية الحديثة الإجابة عن هذا السؤال ، وهو السؤال الرئيسى . بمعنى آخر ؛ إنها تعطى إجابات كثيرة عليه . إنّ مجتمعاتنا يحكمها مبدآن متكاملان هما : حيادية الدولة فيما يتعلق بالدين والفلسفة ، واحترامها لكل الآراء من جانب ، وحرية كل فرد فى اختيار هذا ـ أو ذاك ـ المذهب الأخلاقى أو الدينى أو الفلسفى من جانب آخر . تحل الديمقراطية الحديثةُ مشكلة التعارض بين الحرية الشخصية وإرادة الأغلبية عبر اللجوء إلى نسبية القيم واحترام تعددية الآراء . لقد حلت الديمقراطية الأثينية التعارض نفسه بأهداف متضاربة بشكل جوهرى ومتماثل . لقد راح سقراط ضحية لذلك التعارض ، ولو أنه كان بيننا اليوم لما تعرض للمحاكمة ؛ بل ربما دُعى إلى مناظرة تلفزيونية . إن نسبيتنا منطقية أو على العكس منصفة . إنها تؤكد تعايش المبدأين ، الخاص بحكومة تمثل الأغلبية ، والخاص بحرية المواطنين والطوائف ؛ فى الوقت نفسه الذى جردت فيه الإنسان من شىء كان يمثل وحدة جوهرية مع كيانه ، منذ ظهوره على الأرض ؛ منذ الحقب الأولى للعصر الحجرى ، إنه : الشعور والإدراك بأنه جزء من مجموعة ذات معتقدات ، وتقاليد ، وآمال مشتركة . فالإنسان يشعر دائماً بأنه منغمس فى واقع أكثر اتساعاً ؛ هو مهده ولحده فى آن . أما شخصية الناسك المنعزل فهى مجرد تخيل فلسفى ، أو قصصى .

ثمة أمران فى كل إنسان ، تعطش للكلية ، وجوع للمشاركة . عبر الأول يبحث عن معنى وجوده ؛ أى يبحث عن تلك الحلقة التى تصله بالكون ، وتجعله يشارك فى الزمن وفى حركته . وعبر الثانى يبحث عن عودة تلاحمه مع ذلك الواقع الداخلى فى ذاته ، والذى انتُزِع منه عند مولده . إننا معلقون بين الوحدة والإخاء . وكل فعل من أفعالنا ، هو محاولة لكسر تيتمنا الأصلى ، وإعادة وحدتنا مع الكون ، ومع الآخرين ، ولو مؤقتا . إن الديمقراطية الحديثة تحمينا من المتطلبات الباهظة ، والقاسية ، لنظام الدولة القديم ؛ ذلك النظام المنقسم

إلى نصفين ، نصف للعناية الإلهية والنصف الآخر للتضحية . إنها تمنحنا حرية مقرونة بالمسئولية . ولكن تلك الحرية إذا لم تَذُبْ فى الاعتراف بالآخرين ؛ إذا لم تشملهم ، تظلُّ حريةً سلبيةً ، لأنها : تجعلنا ننغلق على أنفسنا . شعارٌ قاس : هو الحرية بلا إخاء جمودٌ ، والديمقراطية بلا حرية استبداد . إنه تعارضٌ محتومٌ بالمعنى المزدوج للكلمة : فهو ضرورى ، ومشئوم فى آن . فبدون الديمقراطية لن نكون أحراراً ، ولن نصل إلى المقام الوحيد الذى نستطيع التطلع إليه ، وهو : أن نكون مسئولين عن أفعالنا ؛ وبالحرية أيضا نَقَعُ فى هوة بلا نهاية ، إنها : الهوة الخاصة التى تلحق بذواتنا ، وهو عين ما يحدث فى المجتمعات الليبرالية الحديثة : تتفتت الجماعة ، وتصبح الكليةُ تشتتاً . ويتكرر انشقاق المجتمع بدوره فى الأفراد : كل فرد ينشق على نفسه ، كل فرد يصير شظية ، وكلُّ شظية تدور بلا اتجاه وتصطدم بالشظايا الأخرى . ومع التضاعف ، يُوَلِّد الانشقاقُ التماثلَ : إن الفردية الحديثة جَمَاعية . إنها إجماع غريب مصنوعٌ من سخط الأنا ، ومن إنكارها للآخرين .

إن غروبَ شمس المطلقاتِ الدينيةِ القديمةِ لم يؤدِ إلى اختفاء الحاجات النفسية ، التى كانت تمنحنا الشعور بالرضا ، إضافةً إلى أنّ المجتمعات وقياداتها تحتاج فى أوقات المحن والمنازعات والتهديدات الخارجية إلى الإجماع ، كما كان الوضع فى فرنسا خلال المرحلة الثورية . فمع نهاية النظام السابق ، وقع الهلاك الأكبر والنزاع بين الثوار مع خطر التدخل الأجنبى . كانت معايير الثوار الديماجوجيين قد سنّت وفقاً لضروريات استراتيجية خاصة بتلك الفترة . ولكنها كانت تعبر بشكل خاص عن الأفكار الأيديولوجية المتسلطة للقادة ، وكانتْ تخضع لذلك التعطش للكلية والإجماع الذى أشرت إليه . فقد كانت الثوابت الملكية والدينية السابقة قد تركت فراغاً يجب ملؤه بميثولوجيا جديدة : عبادة العقل ، أو الفرد الأعلى ، أو الوطن . تجريدات كلها ، ولكنها متعطشة للدم .

محتمل جداً أن يكون منبع السياسة الديماجوجية هو فكر روسو . فأولاً فكرته عن « الإرادة العامة » ـ وهى ليست الأغلبية المجردة ومجموع الإرادات والمصالح الخاصة وإنما التعبير عن المصالح العامة للمجتمع ـ هى تصوّر مبهم ، ربما لا يصمد أمام النقد المنطقى ، ولكنه مفهوم يذكى الخيال ، ويُرضى تعطشنا إلى الكلية . إن الإرادة العامة هى المجتمع المُطهّر من مساوئه الحالية ، الذى تجاوز الأفرادُ فى ظله التعارض بين طموحاتهم الفردية وواجباتهم الجماعية . إن الإرادة العامة هى القانون ، وذلك القانون ، المطلق والمعصوم ، هو التعبير عن السلطة الحقيقية الوحيدة : سلطة الشعب . إن الشعب هو الملك وبوصفه ملكا حقيقيا فهو لا يسمح بأفكار معارضة لأفكاره . ولتقوية تماسك الإرادة العامة ، يجب أنْ يكون للدولة دين . ليس ديناً معروفاً وإنما دينٌ مدنيٌ مكونٌ من وصايا قليلة وواضحة . إنّ الدين المدنى يكون مؤسَساً بمقتضى ما تفرضه فضيلة المواطنين ، بحيث يذكرنا معنى كلمة فضيلة من جانب بمكيافللى ، ومن جانب آخر بالتقوى الإغريقية الرومانية القديمة . إن للدولة حق ـ وأكثر من ذلك : واجب ـ العقاب بالنبذ ، بل بالموت للعاقين الذين ينتهكون تلك الوصايا . ليس ذلك نظام الحكم المطلق الحديث ، بل بشراه ، حتى لو كانت مغلفة داخل عميق الإلهام وسخى المشاعر وغير ثابتة . هذه الأفكار المجملة بشكل عام كانت بذرة الدين الثورى .

وتتغير فى العصر الحديث العلاقة القديمة بين الدين والسياسة ؛ ففى الفتح الإسبانى لأمريكا عاشت السياسة فى خدمة الدين ، كانت أداة للفكرة الدينية . وفى الثورة الفرنسية تحولت السياسة إلى دين ، وبشكل أدق : صادرت الثورةُ الشعوَر بما هو مقدس . ولم يكن الدين الثورى إلا الدين المدنى لروسو وقد تحوّل إلى انفعال وجسم سياسى ، وكان مسيحه كائناً نصفُه مجردٌ والنصف الآخر حقيقى : هو : الشعب (الذى سيصبح بعد ذلك الطبقة العمالية) . كان الشعب هو الإنسانية ، ولكنه كان أيضا الأمة . وكما حدث مع الدين ، فإن الثورة كان ينقصها الكثير من أمور ، أهمها : البصيرة ، أو سهم الاتجاه الخارق للطبيعة ، الذى يخترق ما هو دنيوى لينغرز فيما وراء ذلك . وهكذا فإنّ الثورة تُرضى ، على الأقل مؤقتاً ، التعطشَ إلى الكليةِ والجوع إلى الإخاء اللذين نعانى منهما . إنها تصلنا بالكل وهو الشعب ، أو الطبقة ، أو الحزب .

ولقد ألمح كل من روبسبيير ونان جوست مراراً ، وبإصرار قاطع ، إلى الفضيلة بوصفها القوة التي توحد الضمائر المشتتة . فقد كانت الفضيلة من منظورهم متمثلة في إنكار الذات وعطاء كل فردٍ لقضية مشتركة . وأؤكد هنا على أهمية أنّ القضية لكي تكون قضية بالفعل ، يجب أنْ تكون مشتركة . إن القضية هي انبثاق للإرادة العامة ، إنها السيادة الشعبية مجسدة في ميليشيا. إن الرؤساء الثوريين هم حرّاس الإرادة العامة ، ومفسروها ، ومنفذوها . وكما أنّ الفضيلةَ تتعرض لخطر الانحراف ، أي الانفصال عن الجسد العام ، فإنّ المكمل الطبيعي والضروري للدين الثوري هو حكم الإرهاب . إن عيد الفرد الأعظم والإعدام بالمقصلة هما وجها الثورة ، ولهما وظائف أيديولوجية متشابهة . وقد أظهر فرنسوا فوريه أنّ تأسيس الحكم الإرهابي لم يكن يخضع بشكل مهيمن لأسباب ذات طابع استراتيجي ؛ فقد حلت العهود الأكثر قمعاً مباشرةً بعد انتصارات الجمهورية الديماجوجية على أعدائها في الخارج والداخل . لم يكن الإرهابُ إجراء سياسياً للقمع بل كان طقساً دينياً للتطهير . كان ، حسب قول المؤرخ نفسه ، جزءاً من مشروع التجديد : « عبر الإرهاب تخلق الثورة إنساناً جديداً » . لقد عاد صاحب السيادة وهو الشعب الملك ، عبر رؤسائه والمعبرين عنه ، إلى ممارسة سلطاته الخاصة بالحياة والموت .

لقد ورثت الحركاتُ الثوريةُ في القرنين التاسع عشر والعشرين الصبغةَ والتطلعات الدينية للثورة الكبرى . وبين كل هذه الحركات الثورية حققت الماركسية بُعْداً دولياً ، ونجحت في تأسيس دول قوية في بلدين كبيرين ، هما : روسيا والصين . وكان التناقض الكبير الجلي هو أنّ مشاركة الطبقة العمالية في الثورتين كانت هامشية فعلا . لقد انتهك الواقع الشاذ جهاراً هندسة النظام : فقد كان العاملُ الفعّالُ للتاريخ ، في هذا العهد بالنسبة للماركسية ، هو الطبقة العمالية . وكما كانت في الماضي كلمة « الشعب » تحدد عام ١٧٩٣ ، فإنّ كلمة « بروليتاريا » قد حددت في عصرنا ، لا فئة اجتماعية ما بقدر ما صنعت أسطورةً : المسيح وبروميثيوس ، الشهيد والبطل الخيِّر منصهران في شخصية واحدة مخلِّصة . ومع ذلك ، يظهر في كلّ التيارات وليدة الماركسية التطلعُ لما يجاوز التاريخي . فقد استطاع أحد هذه التيارات خلال الحرب العالمية الثانية الولوج في المجتمعات الديمقراطية الأوروبية ، ونحن ندين لنشاطه بجانب كبير من المكاسب العمالية . ولكنه بتخليه عن الأسطورة الثورية فَقَد القدرة على الإغراء وبخاصة بين المفكرين . وقد التقط فرع من الحزب الديمقراطي الاجتماعي الروسي ، هو البولشفيكي ، النصف الثاني من التركة . وبإسقاطه للقيصرية الروسية استولى على السلطة ، وقضى على الأحزاب الأخرى ورَسّخ هيمنته على الامبراطورية الروسية ، ومدّها إلى دول أخرى ، متحولاً إلى نموذج ثوري عالمي .

وعادت في روسيا نظريةُ الإرادة العامة ، لتكون أساس ديكتاتورية القادة ، ولو بشكل أقل إبهاماً ، ومتحولة إلى قاعدة إجرائية هي الـ « مركزية الديمقراطية » اللينينية . ولقد كان ذلك انحداراً لفكرة فلسفية قابلة للمناقشة استخدمت من أجل إسقاط المنشقين . لم يكن الشعب ، ولا الطبقة العمالية ، ولا الحزب ، يجسدون الإرادة العامة وإنما اللجنة المركزية . وفضلاً عن ذلك يظهر في التفسير الماركسي اللينيني للثورة عنصر لم يتوقعه روسو ، كان الإضافة الكبرى لهيجل وقام ماركس بتفسيره . هذا العنصر هو : أن للتاريخ اتجاهاً محدداً بشكل مسبق . هكذا أضيف إلى البلشفية بُعْدان من الأبعاد الخاصة بالمطلقات الدينية السابقة : خلق إنسان جديد ، وتحدد مسار التاريخ ؛ أي الخلاص والعناية الآلهية ، ولقد عاصر قرننا بمزيج من الإعجاب والعجز ، الميلاد المندفع للأسطورة الثورية ، ثم تيبس المذهب بعد تحوله إلى كتاب عقائدي ، وهيمنة الإرهاب الذي تحول إلى روتين بيروقراطي للموت ، وأخيراً جمود النظام حتى اضمحلاله أخيراً . لقد استمرت الديكتاتورية الديماجوجية عامين فحسب ، فيما عمرت الديكتاتورية الشيوعية أكثر من سبعين عاماً . وأدت - لا إلى موت الآلاف وإنما إلى موت الملايين من البشر . نعم ، إنّ التاريخ يتكرر ، ولكنه في المرة الثانية لم يأخذ شكل المهزلة وإنما كان كابوساً هائلاً وحقيقياً بشكل محزن .

لا أستطيع وضع يدى على أسباب انهيار الشيوعية . ولكنني سوف أكتفي بملاحظة أنّ السبب القاطع لم يكن الضغط الخارجي ، وإنّما التناقضات الداخلية ؛ لم تكن هناك هزيمة

دبلوماسية كبرى ، ولا أى « ووترلو » قد أدت إلى سقوط النظام . لقد اختارت الديمقراطياتُ الليبراليةُ الرأسماليةُ دائماً ، خلال صراعها الطويل المكلف مع الاتحاد السوفيتى ، السياسة المسماة بالمنازعة بدلا من المواجهة الصريحة . هل هى حكمة سياسية أم استحالة تحريك رأى عام شبه مخدر من الوفرة والرخاء ؟ ربما كان الأمر الشيئين معاً . حس مشترك وواقعية قصيرة المدى . إن الذى حدث لم يكن بسبب التحرك الخارجى وإنما كان الوضع الداخلى هو الذى عَجّل بالسقوط .

وإذا كان السقوط قد جاء مفاجأة ، فإنّ الآثار لم تكن كذلك . فكان طبيعياً السير نحو الديمقراطية والسوق الحرة ؛ وكان طبيعيا أيضا انبعاثُ الحركات القومية وسَوْرَةُ الحميّة الدينية . إن اختفاء الشيوعية يؤدى إلى أن تواجه أوربا ـ لا أشباحها ـ هذه الحقائق التى استيقظت من نومها ، ولكن هناك عمليات استيقاظ مرعبة . إن تفاقم النزاعات القومية ، كما هو الحال فى يوغسلافيا ، سيكون مقدمةً للحرب الأهلية ، والفوضى ، وربما التفتت ، وقد تُحطّم تلك الاضطرابات التوازن الدولى المزعزع . وهى اضطرابات لا تقل خطورة عن التعارض ، الذى لا يمكن التغلب عليه ، بين النظام الديمقراطى واقتصاد السوق وبين الأشكال القديمة للقومية وللتعصب الدينى . إن الديمقراطية الحديثة مؤسسة على التعددية والنسبية ، بينما القومية والتعصب الدينى أخوان منغلقان ، يجمعهما بغض كل ما هو أجنبى ، وعبادة المطلق القبلى . إن الحداثة متسامحة وصارمة فى الوقت نفسه ، إنها : تتسامح مع أى نوع من الأفكار ، والأمزجة وحتى الرذائل ، ولكنها تطالب بالتسامح . وذلك عكس الإخاء . وفى هذا تكمن عظمة تجديدها التاريخى وخطئهاالهائل ، بالمعنى المزدوج لعدم الكمال والنقص .

يعوز الديمقراطياتِ الحديثةَ الآخر والآخرين . وليس من الضرورى إعادة وصف تقسيم المجتمعات الحديثة . بعضها غنى ، والآخر فقير بل معدم . ففى داخل كل مجتمع يتكرر عدم المساواة وفى كل فرد يظهر الانشقاق النفسى . إننا منفصلون عن الآخرين ، وعن أنفسنا ذاتها ، عبر أسوار غير مرئية من الأنانية ، والخوف ، واللامبالاة . لقد أشرتُ قبل ذلك إلى التماثل ، والتبعية الجماعية لمجتمعاتنا . فكلما ارتفع المستوى المادى للحياة هبط المستوى الحقيقى لها . فالناس يعيشون أعواماً أكثر ، ولكن حياتهم أكثر خواء . وعواطفهم أكثر ضعفا ، ورذائلهم أكثر شدة . إنّ علامة الترحيب هى الابتسامة غير الشخصية ، التى تطبع الوجوه كلها . إن ما تقوم به الدعاية ووسائل الإعلام ، على فترات من خلق إجماع على فكرة أو شخصية أو سلعة ، لا يعنى أنها تلتمس قيمة كامنة فيها تروّج له ، بل يعنى أنها تشارك فى عمل تجارى ؛ أى تقوم بتحويل القيم ، جميعا ، إلى محض أرقام ومنافع . فأمام كل شىء أو فكرة أو شخص ، يُطرح السؤال : هل ينفع ؟ كم سعره ؟ لقد كانت اللذة فى الماضى فلسفة ؛ أما اليوم فهى تكنيك تجارى . لم تقم أى حضارة ـ من قبل ـ باستغلال جمال نهدى امرأة ، أو مرونة عضلات رياضى ما ، من أجل الدعاية لمشروبٍ أو لملابس . إنّ الجنْس المحوَّل إلى وسيطٍ للبيع هو : فسادٌ مزدوجٌ للجسد وللروح .

إن للسوق الحرة عدوين : احتكار الدولة والاحتكار الخاص . وهذا الأخير يميل نحوالنمو والتكاثر فى مجتمعاتنا . وبالرغم من أنّ تأثيره يمتد ليشمل ميادين الحياة الحديثة كلها ، من الاقتصاد إلى السياسة ، إلاّ أنّ آثاره ضالة بشكل خاص فى الضمائر . إن الديمقراطية مؤسسة على تعددية الآراء ؛ وهذه التعددية تخضع بدورها لتعددية القيم . تحطم الدعاية التعددية ليس فقط لأنها تجعل القيم قابلة للتبادل ، وإنما لأنّها تطبق عليها جميعاً المسمى المشترَك للسعر . وفى هذا النقصان العالمى للقيمة تكمن بشكل أساسى العدمية المسايرة للمجتمعات الحديثة . عدمية الدعاية المبتذلة . على العكس تماماً مما كان يخشاه دستويفسكى . إن القول بأنّ كلّ شىء ممكن لأن الله غير موجود ، تأكيدمأساوى وبائس ؛ فإنّ إحالة كل القيم إلى علامة للبيع والشراء ، يعنى انحطاطاً . إنّ وسائل الإعلان تتعامل مع الأفكار ، والآراء والأفراد ، بوصفهم أنباء وتتعامل مع الأنباء بوصفها سلعا تجارية . وليس هناك ما هو أقل ديمقراطية وعدم إخلاص للمشروع الأصل لليبرالية من هذه المساواة الحيوانية فى الأذواق ، والهوايات ، والنفور ، والأفكار والأضرار بين الجماهير المعاصرة . كانت جداتنا يرددن بلا توقف بسملة مريم ؛ أما بناتنا فيرددن الإعلانات التجارية . لقد بدأ العالم الحديث عندما انفصل الفرد عن بيته ، وعن أسرته ، وعن

إيمانه ، لكي يُلقى بنفسه فى المغامرة بحثاً عن أراض جديدة ، أو عن ذاته ؛ وهو اليوم يقضى نحبه فى امتثال عام لقيم الاتباع .

إن الديمقراطية الحديثة ليست مهددةً من أىّ عدو خارجي ، وإنما تهددها مساوئها الداخلية . لقد انتصرت على الشيوعية ، ولكنها لم تستطع الانتصار على نفسها . إن أخطاءها نتاج التناقض الذى يسكنها منذ مولدها ، وهو : التناقض بين الحرية والإخاء . ويعود إلى هذه الازدواجية فى المجال الاجتماعي ، على صعيد الأفكار والمعتقدات ، التناقض بين ما هو نسبي وبين وما هو مطلق . لقد أصابت هذه المسألة فلاسفتنا ومفكرينا بالقلق منذ بداية العصر الحديث وكذلك شعراءنا وقصاصينا . إن الأدب الحديث ليس إلا تأريخا هائلاً لا نشقاق الإنسان : سقوطه فى مرآة الهوية أو فى هاوية التعددية . فماذا يمكن أن يقدم لنا الفن والأدب اليوم ؟ لا علاج ولا وصفة علاج ، وإنما ميراث لاسترجاعه،وطريق مهجور علينا أن نرجع إلى السير فيه ثانية . لقد كان الفن والأدب فى الماضى القريب متمردَيْن ؛ وعلينا أن نستعيد القدرة على أن نقول لا ، وعلينا استئناف النقد لمجتمعاتنا القانعة والغافية وإيقاظ الضمائر المخدَّرة بالدعاية . إن الشعراء والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل ، ولكن الكثيرين منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان . وهناك ، فى تلك الأعماق ، يكمن سرُّ البعث ، الذى يجب التنقيب عنه .

الهوامش :

(١) فلورندا لاكابا هى المقابل الإسبانى لدونيا مارينا أو الماليتشية ، وهى امرأة هندية أمريكية مكسيكية كانت مترجمة كورتيس الفاتح الإسبانى للمكسيك ، وتحولت إلى عشيقته ، وقد اتهمها الهنود بالخيانة وأصبح اسمها يمثل سبّة لأى امرأة سيئة .

(٢) لاس كاساس (بارتولومى) ١٤٧٤ - ١٥٦٦ راهب دومينيكانى إسبانى تصدى للمعاملة الوحشية للهنود من جانب الفاتحين الإسبان لأمريكا . له مؤلفات عدة حول الفتح الأمريكى من أهمها : التاريخ العام لبلاد الهند الأمريكية .

(٣) سيبولبيدا (خوان خينيس ديه) ١٤٩٠ - ١٥٧٣ - عالم آداب وعلوم إنسانية إسبانى مؤرخ لأخبار كارلوس الخامس وفيليبى الثانى . كان مناهضاً لمذهب إيرسموس الفلسفى كما هاجم الراهب لاس كاساس .

الإبداع مقاومة

قراءة فى رواية مصرية
و رواية صومالية

ماري تريز عبد المسيح

«ولقد أيقنت أن الافتتان بالشعر هو أحد (أشكال الافتتان) بالقوة .. أو القدرة على الاغتصاب . كلنا فى حاجة إلى أن نغتصب ، مثلما يكتب الشاعر كى يغتصب ولكن ما هذا الذى نتوق اليه ؟

إننا نتطلع إلى تحقيق مكانة ، أو إيجاد موقع ، أو الشعور بالاكتفاء ، ربما كمحرد وهم بوجود هوية ، أو بالاستحواذ على شىء ما يمكننا أن ندّعى ملكيته أو نتمثل به»

هارولد بلوم (١٩٨٢ ص ١٧)

المقدمة :

بينما اتجه معظم الكتاب الغربيون ، فيما بعد الحداثة ، إلى كتابة أعمالهم الأدبية خارج إطار الزمن التاريخى ، لجأ الكاتب العربى الأفريقى إلى جماليات المقاومة . وسوف نتناول فى هذا البحث عملين قد استخدما هذا التكنيك الأدبى ،فهناك (اللبن الحلو والمر Sweet and Sour Milk) (١٩٨٠)[١]للكاتب الصومالى نور الدين فرح (١٩٤٥ ــ)[٢] و (زهر الليمون) (١٩٨٧)[٣] للكاتب المصرى علاء الديب (١٩٣٩) وتدور الأحداث فى كلا العملين بعد الاستقلال بحقبة أو حقبتين ، وهما يبحثان عن كيفية تحقيق الهوية القومية[٤]. ولايتأتى ذلك سوى بالمقاومة على المستوى الوجودى والسياسى ضد قهر السلطات . فالنصان ينطويان على حوار جدلى يدور فى ذهنى البطلين اللذين يسعيان للوصول إلى تعرُّف ملامح هويتهما. ويمتد هذا الحوار الجدلى إلى القارىء الذى يجد نفسه مشاركا فى محاولة التوصل إلى مفهوم حضارى

جديد للقومية ، هدفه مقاومة المعتقدات التقليدية السائدة واستبدالها بقيم جديدة .

فاللحظة التاريخية التى يعيشها البطلان تفرض عليهما إحياء إطار ثقافى قومى أصيل ، أو ذات حقيقية ، تتنافى مع الثقافة التى أقامتها المؤسسات السائدة التى تؤمن سيادتها بالتزلف إلى التعاليم الدينية لتكتسب إلى صفها الأغلبية السائدة، فى الوقت الذى تدعى فيه الحداثة والتقدمية، باتباع قشور النموذج الاشتراكى الذى لم تنل منه سوى أساليب البطش المتطورة لتدعم بها سلطتها . ونحن نرى نموذجاً لذلك فيما يدعى بالدولة الماركسية اللينينية ـ الإسلامية فى الصومال . وتتضح المفارقة فى هذه الثنائية أيضا فى المجتمع المصرى . ففى زهر الليمون يتجسد التناقض بين الإسلام والشيوعية فى الأخوين سعيد وعبد الخالق . فسعيد كان عضوا سابقا فى جماعة الأخوان المسلمين ، ولكن النظام الناصرى اضطره للفرار إلى دولة نفطية . أما عبد الخالق فهو شيوعى سابق كانت قد اعتقلته حكومة ناصر الاشتراكية أيضا . فالنظام الناصرى الاشتراكى قد أوجد النقيضين وحاربهما فى الوقت نفسه .

ويظل بطلا العملين ـ الصومالى والمصرى ـ واقعين فى مأزق سياسى ووجودى لاينتهى بنهاية الحدث الروائى . فالقارىء يتابع عبد الخالق فى المشهد الأخير وهو يستلقى على السرير بلا حراك (ص ١٥٦) أما لويان فيعجز عن اتخاذ أى قرار بشأن سفره حتى يحدد هذا القرار له زوار الفجر عندما يجبرونه على الرحيل إلى خارج الوطن . لذلك لم يتحدد للبطلين أى وجود عند نهاية الحدث الروائى لأنهما فشلا فى تجميع شظايا تجربتهما المتناثرة بين الماضى والحاضر لاستقراء مدلول واضح لها . ومن هنا يبدأ دور القارىء فى السعى لتحقيق تلك الماهية أو ذلك الوجود .

وهدفنا فى هذا البحث التوصل إلى المنهج الأدبى الذى اتبعه الكاتبان لإدماج القارىء فى العملية الإبداعية وجعله مشاركاً فيها ، فبمزج أحداث الماضى والحاضر فى السياق السردى يضطر القارىء إلى إعادة ترتيبها لإيجاد نسق ذى دلالة فى تعّرف المأزق الوجودى ـ السياسى الذى أخفق البطلان فى اجتيازه . ويترتب على تعريف المأزق ضرورة إعادة تقييم المفاهيم التى نشأ عليها القارىء . وبالتالى يشارك القارىء الراوى فى عملية الإبداع بسعيهما لإيجاد بديل ثقافى متكامل يغاير التفسخ الحضارى السائد . بهذا يكون اشتراك القارىء فى توجيه النقد وإيجاد البدائل هو بمثابة فعل مقاومة . وربما ما قاله إدوارد سعيد ـ فى سياق آخر ـ يوضح لنا هذه الفكرة :

«لو أتيح لى أن استعمل مرادفاً للنقد ، سوف أختار لفظ المعارضة / المقاومة . فلا يوجد نقد لاينهض على التشكك فى المفاهيم الشمولية ، ودون الاستياء من المسلمات المطلقة ، فالنقد الحقيقى لايتحقق سوى برفض مهادنة الطائفية ، والمصالح الخاصة ، والإقطاعيات الاستعمارية ، والعادات الفكرية التقليدية ، بل إننا لانبالغ إذا قلنا إن النقد يفقد فاعليته فى اللحظة التى يتجه فيها لتأسيس منهج عقائدى» (ص ١٢٩) .

وبمقاومة المفاهيم القطْعيّة العقائدية ، يتأسس لدى القارىء الوعى التاريخى الذى يجعل منه مشاركاً فعّالاً فى عملية القراءة ومشاركاً أيضا فى إيجاد بعد حضارى جديد . وهو بذلك يصيغ لغة القوة التى تمنحه موقعا أو توطد له مكانته فى الوجود .

اللغة بوصفها مصدراً للقوة

اتفق معظم النقاد على أن أعمال نور الدين فرح تحمل دلالات سياسية وتهدف إلى تغيير اجتماعى[٥] . وهذا أيضا واضح فى أعمال علاء الديب . فلا يستهوى الكاتب العربى الأفريقى التأليف لتلبية قيم جمالية محض ، فى محاولة منه لتقليد أنماط مابعد الحداثة فى الغرب ، فالحداثة ليست مجرد تمثل الأساليب الجديدة فى التأليف . وفى الوقت نفسه لايتطلع الأديب العربى الأفريقى اليوم إلى المحافظة على الصورة التقليدية للأديب الذى يقوم بدور المبدع / المقوم للسلوك فى المجتمعات التقليدية ، مثلما يفترض بعض النقاد[٦] إن الاهتمام بالقضايا السياسية والاجتماعية ـ فيما أتصور ـ يشكل جانبا من السعى إلى إعادة تقييم الرؤى الحضارية ، وهذا يختلف

عن مفهوم القدماء الذى كان يرى القارىء مجرد فرد فى جماعة يجب الانصياع لها ، وماعلى المؤلف سوى إعادة صياغة ماتم الاتفاق عليه من أخلاقيات عامة . فالعكس هو الصحيح هنا . فلا يتوقع القارىء من الأديب أن يقدم له حلولا ، ولكن على الأديب أن يحرك فى القارىء الاستجابة الكافية لكى يقبل على إعادة تشييد البناء اللغوى المقوم للحقيقة .

بذلك ، تصبح لغة الإبداع ذات طابع فعّال ، بل تصبح بمثابة هجوم شفاهى موجه ضد تزييف الحقائق التاريخية . والإبداع ــ بهذا المفهوم ــ يحيى النظرية الكلاسيكية التى تماثل بين التمكن من اللغة والسيطرة على السلطة السياسية(٧) . فالذى يجيد الصياغة هو الذى تخول له السيطرة على الجموع . فالكاتبان ــ هنا ــ يكشفان التاريخ لإعادة صياغته . وعلى عكس معظم أدب مابعد الحداثة الغربى الذى يشكك فى كل ما هو قائم ، فالكاتب العربى الأفريقى يحث القارىء على التفكير فى إمكانيات التغيير . فالبطلان يسعيان لإيجاد وسيلة للتغلب على القوى الاجتماعية والسياسية السائدة . ففى أحد مونولوجاته الداخلية يقول لويان بطل (اللبن الحلو والملح) :

«غدا فى الصباح سوف أبدأ حوارى مع القوى العارية ، سوف أبدأ الصباح بمقابلة وزير الرياسة سوف نلتقى وجها لوجه . سوف يلجأ هو إلى قوته التى يستمدها من النجوم التى تزين كتفه والمكتب الذى يشغله ، والحارس الذى يقف على بابه ، وإمضاءه الذى يعطى ويضفى أهمية خاصة على أى قصاصة من الورق يوقعها . أما أنا فسوف اظل مفتقداً للقوة ، أعزل ، فليس لدى شعر شمشون ولم أتوصل إلى صيغة «افتح ياسمسم» السحرية التى تفتح لى الطريق هنا وهناك . لا أملك أى ثروات ، بل ليس لى مستقبل مثل ابن بيدان التى لم تلده أمه بعد . ولكن كيدى الساحر سوف تنسج أصابعى بساطا سحريا كى أقطع الدرب بأكمله على بساط أحمر من القوة ــ سوف يواجه كل منا الآخر على قدم المساواة (ص ١٦١) .

ويعجز لويان فى النهاية عن اجتياز المأزق والتسلح بالقوة . ولكن مازال هناك أمل لابن بيدان الذى لم يولد ، أو ربما استطاع القارىء وضع أسس استراتيجية أكثر فاعلية تمكنه من الوصول إلى القوة .

أما عبد الخالق المسيرى فلا تتلاشى رغبته فى المقاومة حتى وهو فى المعتقل . ففى أحد أحاديثه مع أحد الرفاق يقول :

«كل ما أعرفه هو أننا نعيش كابوسا فى منتصف النهار ، هم يريدون أن يكسروا شيئا فى داخلنا ، يريدون أن يحولونا إلى بشر من نوع آخر ، ونحن نتمسك بما فى داخلنا كأنه الحياة ، المهم ألا نخرج من هنا على ظهورنا» (ص ٥٣) .

ولكن حتى بعد خروجه من المعتقل يظل ماضيه السياسى يطارده . فالسلطات تعوقه عن القيام بأى دور فعال بينما يتجنبه الرفاق ولايستطيع التواصل مع أصدقائه . ففى العملين يظل البطلان متشرنقين على ذواتهما ، مسلوبى القوة ومعزولين عن المجتمع . ولكن تظل النهاية مفتوحة فى العملين ، لتتيح الفرصة للقارىء كى يضفى دلالة على مابدا مستغلقا على الفهم . وبالتالى سوف يكتسب وعيا يزوده بمفردات اللغة القديمة : لغة القوة .

القارىء والنص :

لايهدف الكاتب العربى الأفريقى إلى صقل الثقافة القومية مثلما يهدف معظم الكتاب فى البلاد الغربية التى توفرت لها مقومات الحضارة بل يسعى إلى بعثها من جديد ، حيث يعانى مجتمعه من أزمة ثقافية . لذلك لا يستعير هذا الكاتب مضموناً من أنظمة أيديولوجية بالية مثلما فعلت المدارس الكلاسيكية الجديدة . بل إن الكاتب العربى الأفريقى يعكس فى كتاباته كيفية توالد الأخلاقيات وشتى الأيديولوجيات . ويشرح لنا ميخائيل باختين (١٩٧٨) كيفية انعكاس الإطار الأيديولوجى على مضمون العمل الأدبى فيقول :

« فى معظم الأحيان يتنبأ الأدب بالتطور الفلسفى والأخلاقى (المذاهب) وذلك فى شكل حدسى يفسر على أنه غير مكتمل ولا أساس له ولكن الأدب قادر على اختراق ورشة المجتمع حيث تتكون هذه المذاهب

الجديدة وتأخذ شكلها النهائي . فالفنان له حس عالٍ بالإشكاليات الأيديولوجية التي ما تزال في طور التكوين والتوالد » (ص ١٧)

فبالنسبة للكاتب العربي – الأفريقي ، تشكل المعالجة الإبداعية جزءاً من المعالجة التاريخية . فوظيفة الكاتب هي إشراك القارىء في عملية الإبداع لشحذ بصيرته التاريخية حتى يشارك في تحديث الثقافة القومية . وهذا المفهوم الذي يسعى إلى محو الحدود بين السياسة و الثقافة والهوية الشخصية (ص٢٦٥) على حد قول إمانويل أوبيشينا (١٩٧٥) ، يعد مفهوما هيجليا يشير إليه جيمز سيدني بقوله (١٩٨٩) :

«لاتكتسب الثقافة وضعا تاريخيا إلا عندما تتوصل الجماعة إلى درجة من الوعي كافية لدفعها نحو تكوين أمة . . «فالأمة» . . . لايجب أن تعرف على أنها مجرد كيان سياسي ، بل هي جماعة مترابطة اجتازت ثقافتها (....) مرحلة الارتجال لتصل إلى مرحلة الوعي بالذات» (ص ٦٥) .

فالخطوة الأولى في التفكير السياسي المتزن تتشكل بإعادة تقييم الذات بالقياس إلى الآخر . وهذا بالفعل مايقوم به القارىء في أثناء تتبعه للمقتطفات النصية في محاولة لإعادة ترتيبها وتقييمها بصفة مستمرة . ومما يساعد القارىء على ذلك ، استخدام المؤلف استراتيجيات فنية تعينه على التوصل إلى استنتاجاته المستقلة . ومن ضمن هذه الاستراتيجيات هناك التداخل بين الماضي والحاضر ، واللجوء إلى السرد الشخصي والتقرير الموضوعي ، واستخدام الحوار إلى جانب المونولوج الداخلي – وكلها أساليب تمد القارىء بواقع متعدد الأوجه والمستويات . ويؤدي التفكك في المقتطفات النصية إلى تعذر تأكيد أي حقيقة مطلقة indeterminaly(٨) وبتراكم سلبيات المجتمع يجد القارىء نفسه مضطرا إلى القوة المجابهة لهذه السلبيات . فالأعمال التي نحن بصددها لاتهدف إلى مجرد هجاء هذه السلبيات ، بل تهدف إلى تعريتها . فلا تعتبر هذه الأعمال مجرد نماذج من الهجاء الاجتماعي ولكنها تعتبر apologues أي تعتبر بمثابة مُخَيِّلة دالة على قضية .

ويعرف شلدون ساكس (١٩٦٤) هذا النوع الأدبي على أنه أداة للتعريض ، أو عمل «أعد كنموذج روائي يعبر عن الوجه الحقيقي لقضية يمكن صياغتها على نحو جدي ، أو كمجموعة من القضايا المترابطة» (ص ٦٠) ؛ فهي تختلف عن الرواية التقليدية التي تشد انتباه القارىء إلى تطور الشخصيات وتفاعلها . ويضيف م . فلتشر (١٩٨٩) أن الأبطال في هذا النوع من القص لايتوقع منهم التفاعل مع الأحداث حيث ينحصر دورهم في إظهار القضية أو مدلولها السياسي (ص XIII) . ونحن بصدد عملين يجسدان رغبة الإنسان الملحة في التوصل إلى دلالات للواقع لصياغة مفردات التواصل مع المجتمع . ولما كان بطلا العملين أسيرين لعالم مليء بالمتناقضات ، فعند اقترابهما من الوصول إلى مفتاح أية قضية سرعان ماتتبدد ملامحها . وبالتالي يصعب عليهما التوصل إلى دلالة محددة . ويعاني البطلان من صراع لاينتهي . ويمكننا تفسير هذا الصراع على أنه نتيجة معاناة البطلين من البارانويا أو عقدة الارتياب التي تؤدي إلى الذاتية ، أو يكون سبب المعاناة هو مؤامرة من السلطات على تفكيك العلاقات الاجتماعية .

وهنا يأتي دور القارىء ، فعليه أن يستكشف الحقيقة بنفسه . فتعدد المواقف التي يتعرض لها البطل ، وتنوع الأساليب السردية التي يلجأ إليها الراوي ، تتيح له تشكيل السياق الذي يحققه له النص . فتحقيق النص يعني توصل القارىء إلى الوعي التاريخي الذي يجعله يدرك موقعه ، وبالتالي يتسنى له المشاركة في ترسيخ اتجاه ثقافي حديث للوقائع التاريخية ، مما يتيح له ترسيخ وجوده الحقيقي .

اللبن الحلو والمر :

الإطار الروائي لـ (اللبن الحلو والمر) يشبه إطار الرواية البوليسية ، حيث يقوم لويان بتقصي الحقائق التي أدت إلى وفاة أخيه التوأم سويان ، السياسي الذي ناضل ضد سلطات الحكم . فهناك «شبهة» جنائية تحوم حول ملابسات وفاته . ولكن السلطات تسترت على ذلك بتحويله إلى بطل قومي تحتفي به الصحف . ولكن عنصر الإثارة هنا لايقتصر على

التساؤل عن «من ارتكب هذه الجريمة ؟» ، ولكن أصبح السؤال : «هل يمكن مقاومة مثل هذا الجرم ؟» . وفى أثناء تقصى لويان عن الحقائق ، يكشف لنا عن حقيقة الأوضاع المزرية فى الصومال ، حيث تقوم الدولة بانتهاك الحريات الشخصية ، وتضييق الحصار على المثقفين ، بينما يلاحق جهاز الأمن والمخبرون الجماعات السياسية السرية . وإلى جانب ذلك قامت حكومة الثورة بقطع الصلة مابين الشعب ومعتقداته القديمة ، ولم توفر له سوى بديل ماركسى مزيف .

ويطرح لويان سؤالين . أولا : كيفية التوصل إلى حل لغز وفاة سويان . ثانيا : كيفية التحرر من الصراع الجدلى الناتج عن المعاناة السياسية . ويدور الصراع هنا داخل النفس وخارجها ؛ فالقارىء بصدد إشكالية ذات طابع وجودى وسياسى معا ، تتراءى له على ثلاث مراحل : ففى المرحلة الأولى يكتشف لويان أنه بالرغم من استحالة التوصل للحقيقة فلا مفر من حتمية البحث عنها . أما فى المرحلة الثانية ، ففى أثناء بحثه عن الحقيقة يحاول لويان فهم لغة الواقع الاجتماعى والسياسى ، ولكنه يواجه شتى الصعوبات ، حتى إذا ما وصل إلى المرحلة الثالثة تكون مقاومته قد تراخت ووهنت . ولكن فى هذه الأثناء يكون القارىء قد شارك بالفعل فى هذه الإشكالية الوجودية / السياسية ، وقام بالفعل بمتابعة معاناة لويان من منظور أشمل ، مما يحث قدراته الإبداعية على محاولة الوصول إلى الحقيقة ومقاومة التزييف .

١ ـ استحالة التوصل للحقيقة وحتمية البحث عنها :

يظل ـ للقارىء ـ حادث وفاة سويان لغزا يستحيل حله مثلما يصعب التمييز بين الوهم والحقيقة . ويتعرف القارىء على حياة سويان الشخصية والعامة من خلال بعض كتاباته السياسية واستحضاره لذكرياته الشخصية وهو على فراش المرض قبيل موته . فتشير قصاصات الورق التى تعثر عليها عائلته فى طيات ملابسه إلى أنه كان ينتمى إلى جماعة سياسية سرية . وفى أثناء احتضاره يبوح بقصة حب سرية كانت مشحونة بلحظات التواصل التى تمنح الحياة معنى . ويلحظ القارىء تفاوتا بين تعريف سويان الشخصى لعمله السياسى الحتمى وعلاقته العاطفية الصادقة وتعريف القوى السياسية والاجتماعية لهما . فتعريف السلطة لحرية الرأى فى أحد المنشورات الحكومية كالآتى :

> «فى حالة قيام أحد ما بترويج أو إرسال أى مادة منشورة أو مقروءة أو منطوقة أو مذاعة خارج جمهورية الصومال الديمقراطية ، أو محاولته عرض أو توزيع أو نشر معلومات تهدف إلى تهديد سلامة الثورة الصومالية ، فى هذه الحالة سوف يتعرض للموت» (ص . ٥٢) .

وقد اضطر سويان أن يحيط علاقته العاطفية بالسرية بسبب قهر التقاليد الاجتماعية . فهو مسلم أحب مسيحية تدعى مارجريتا ، ولم يكن الدين هو العقبة الوحيدة التى تعوق علاقتهما ، بل كانت هناك عقبات أخرى فمارجاريتا كان لها علاقة سابقة مع وزير الرياسة مما وضع سويان موضع المنافس له . وعندما كان يهذى سويان بعلاقة حبه أثناء مرضه ، كانت والدته توصف الكلام فى الحب على أنه «وقاحات» ، وهو التعريف السائد فى المجتمع التقليدى .

فاستحالة التمييز بين الوهم والحقيقة ، فى المجتمع ، هو نتاج لتجاور هذه التعريفات المتناقضة التى إن دلت على شىء فإنما تدل على الانشقاق بين الأنا والآخر ، الأنا والمجتمع ، مما يجبر سويان على الانغلاق على الذات حيث ينعدم وجود أى قواعد منطقية تؤدى لخلق استمرارية بين الأنا والجماعة . وينتج عن ذلك تعدد التعريفات واختلافها وتفاوتها ، مما يثير البلبلة ويحرف الوقائع ، حتى يستحيل الوصول إلى الحقيقة وراء وفاة سويان . فمحاولة لويان لاجتلاء الحقيقة على أساس علمى بتشريح جثة أخيه توقفها معتقدات والدته الخرافية التى تعتبر ذلك خدشا لحرمة الأموات . وتبوء محاولاته الأخرى لتتبع خيط الحقيقة باستجواب أصدقاءه وزملاءه بالفشل ؛ فالطبيب أحمد والى ـ مثلا ـ وهو أحد أصدقاء سويان ، لايفيده بأى شىء بل يزيد الأمر غموضا عندما يقص عليه وقائع مثيرة عن تآمر السلطات وتعذيب المعارضين السياسيين . أما وزير الرياسة ، الذى كان يرأس سويان ؛ فهو يضلله بشأن التقرير

الذى كان سويان قد كتبه قبيل وفاته ، بينما تخبره بيدان – زوجة أبيه – بأن سويان كان قد زارها قبل وفاته مع رجل آخر لاتعرف هويته . فكل هذه البيانات المتضاربة تثير قلق لويان مما يفقده أول خيوط البحث .

ولايجد لويان إجابة لتساؤلاته سوى فى خبر كاذب نشرته الصحف حول وفاة سويان ومعه صورة لويان – بدلا من سويان – نشرت على سبيل الخطأ . وقد خذلته أيضا موافقة والدهما – كينان – على التعاون مع السلطات لنسج أسطورة مزيفة تجعل من سويان بطلاً قومياً حليفاً للسلطات وليس مقاوماً لها كما هو بالفعل . ويعتبر كينان وجهاً آخر للحكومة فى هذا المجتمع العشائرى السلطوى . وعندما يعترض لويان على ذلك يسكته والده قائلا :

«الجنرال لايخشى أى تهديد يصدر منك أو من أمثالك ، فأنتم لاتلتفون حول مبدأ تحاربون من أجله وليس لكم تنظيم معارض ، بل مايشغلكم هو النساء ، تذاكر الطيران لأوروبا والسيارات الفارهة – ذلك هو ماتتطلعون إليه وجهاز الأمن يوفر لكم هذا كله ، وبذلك فأنتم لاتشكلون لهم أى تهديد على الإطلاق» (ص ٩٣) .

ويود لويان ترتيب الحقائق التى توصل إليها حتى يصل إلى البداية الصحيحة لمعرفة السبب وراء وفاة سويان ، ولكن يستحيل ذلك عليه . فالشخصية الجديدة التى يصطدم بها والمواقف المتعثرة التى يواجهها ، تشتت محاولاته . فكل خطوة إيجابية تتخذ تواجه بمعوق يوقفها . ومايبذله لويان لربط الأحداث تقابله قدرة السلطة على تمزيق الخيوط من جديد . وقد كانت لسويان إحدى الملاحظات التى تلقى الضوء على مايحدث بدقة :

«ازرع الشك فى كل عقل مفكر حتى تصيب تفكيره بالشلل» (ص ٣٨) .

لقد ضاع خط البداية ولكن لويان يواصل البحث .

٢ – البعد السياسى والاجتماعى للغة التداول :

وفى المرحلة الثانية من تطور الحدث الذى يبدأ مع الجزء الثانى من الرواية ، يجد لويان نفسه متورطا فى المأزق السياسى والاجتماعى . فبالاحتكاك بالناس وبالأساليب البيروقراطية يتكشف له عالم حافل بالمتناقضات فى مجتمع يسوده النظام الأبوى . فهناك تعاون تام بين كينان والد التوأمين والحكومة السلطوية على تزييف حقيقة وفاة سويان بسلسلة من الادعاءات ، فالوالد هنا يجسد ديكتاتورية الدولة ، ويورد فرح مقولة من ويلهيلم رايخ فى بداية هذا الجزء من الرواية ، وهى تعيد إلى ذهن القارىء هذا التماثل بين صورة الأب والدولة :

«إن الدولة السلطوية تجد فى صورة الأب ممثلا لها فى كل أسرة ، بحيث تصبح الأسرة من أهم العوامل التى تساعد الدولة على التسلط» (ص ٩٧) .

ونعرف عن كينان أنه رجل بوليس مسؤول عن تعذيب أحد المسجونين السياسيين حتى الموت . وهو يبطش بزوجاته وابنته وأولاده مثلما يبطش الجنرال ، أب الجمهورية ، برعاياه . وللجنرال أعوان آخرون من أمثال وزير الرياسة وأجهزة الأمن البوليسية التى تؤكد ديكتاتورية النظام . ويستنتج القارىء من تلك الأبعاد المتداخلة كيفية تشكيل الحقائق فى الصومال ، حيث الجميع مكبلون بنمطية محكمة فى التفكير تمتد من الأسرة إلى الدولة . فيكتشف لويان أن مركزية النظام العشائرى تمتد إلى كل أوجه الحياة فى الصومال (ص ١١٢) . ومن هنا تتعارض القيم الماركسية التى تتبناها الثورة مع الدين الإسلامى السائد ، ويعلق الراوى على هذا الوضع قائلا :

«هؤلاء المشايخ ماهم إلا جمع من الوصوليين الذين نقبوا فى كتب الأحاديث عما يبيح البطش الذى يسود البلاد . كيف يمكن تحويل بلد يدين كل سكانه بالإسلام إلى دولة ماركسية لينينية ؟» (ص ١٣٣) .

وتتظاهر الحكومة السلطوية بأنها تعمل على تذويب الصراع الطبقى ، بينما هى تلجأ فى واقع الأمر إلى الأساليب السوفيتية

الحديثة لدعم النظام العشائرى . فهى حكومة مهيمنة تتكون من القلة ، وقد حولت الدين أيضا إلى جزء من «الهراء السياسى» على حد قول د . ر ايوين (١٩٨٤ ص ٢٠٤) ، وتساعدها على ذلك الثقافة الشفهية لعموم الشعب الأمّى .

ويتمثل هذا التنافر بين القديم والحديث فى الثنائية التى نجدها فى مجتمع بيدان الأمّى البدائى وفى العاصمة موجاديشيو المتحضرة التى يأتى منها لويان والذى يصعب عليه التأقلم مع كليهما :

« من أكون ؟ من أنا ؟ مع من أتعامل ؟ فى أى قرن نعيش ؟ إلى أى حقبه أنتمى ؟ هل يصير منتميا إلى عصر التكنولوجيا هذا ، عصر صواريخ «السام» وطائرات «الميج» والأقمار الصناعية وشبكات الكى جى بى والسى آى إيه للتجسس ؟ أم يعود إلى العصر الذى تنتمى إليه بيدان وقمام ومثيلاتها ، عصر السحر والشعوذة والطقوس ؟» (ص ١٤٨) .

فبتقصيه الحقائق وقع لويان أيضا فى إشكالية الهوية حيث فشل فى أن يجد لنفسه مكانا فى هذا المجتمع ، وبالتالى يلح عليه التساؤل : من أنا ؟ ويطالب الراوى القارىء بمشاركة لويان فى التفكير لوضع حد لهذه الثنائية التى تجمع بين عصر التكنولوجيا وعصور السحر .

ويواجه لويان هذه الخيارات الثنائية التى أوجدتها السلطة المركزية فى كافة أوجه الحياة ، فينقسم المواطنون بالتالى إما إلى أدوات للنظام أو معارضين له ، مما يخلق جواً من المؤامرات والمؤامرات المضادة ، حتى تُغلق كل سبل الاتصال بين الأفراد فلا تجمعهم سوى العلاقات المتنافرة . بل إن لويان يكتشف أن سوء استخدام السلطة قد أدى إلى عدم التكافوء فى العلاقات بين الأجيال المختلفة بل بين الجنسين (ص ٨٦) فالتأثير المدمر لهذه السلطة يمتد إلى أبسط العلاقات بين الأفراد حتى فى الجماعات الصغيرة . فالجماعة السرية المعارضة التى كوّنها سويان مع بعض المثقفين الصوماليين قد باءت بالفشل عندما ضعف البعض أمام السلطة . أما باقى الأفراد ، فقد انتابهم الخوف وكمم أفواههم (ص ١٣٨ — ١٤١) .

وقد أدى تقصى لويان لأسباب وفاة أخيه إلى ارتيابه فى الكل فيما عدا مارجاريتا . ولكنها هى الأخرى فى موقف لاتحسد عليه . فهى مسيحية وكانت على علاقة سابقة مع وزير الرياسة (ص ١٦٣ — ١٦٤) . ويجد لويان أن كل شىء يشوبه التنافر والتعصب مما يعوق مهمته . فهويفشل فى الحصول على التقرير الذى كان سويان قد كتبه قبل وفاته ، والذى كان يمكن أن يزيل الغموض عن كثير من الأمور الغامضة التى تشوب وفاته . فالنسخة التى لدى مارجاريتا تستولى عليها أجهزة الأمن بطرق ملتوية ، كما تقوم باعتقال إبراهيم ، صديق سويان ، لتحصل على النسخة الأخرى التى بحوزته .

فالمأزق الذى يقع فيه لويان مأزق وجودى وسياسى ، فلو نجح فى حل معضلة الوفاة وكشف اللثام عن البطولة المزيفة التى الحقت بأخيه لاستطاع أن يوازن إشكالية الهوية ، حيث تتلازم المشكلتان . ولكن هذا المأزق يزيد من عزلة لويان عن المجتمع .

أما القارىء الذى يقوم بدوره فى البحث عن مدلول واضح فى خضم هذه الفوضى ، فهو ينجو من الوقوع فى الذاتية . ويساعده على ذلك عدة عوامل منها تدخلات الراوى بأشكالها المتعددة والإيحاءات الشعرية فى بداية كل فصل من فصول الرواية لتكثيف الرؤيا . فبتعدد الرؤى يضفى القارىء رؤية شاملة على الأمور ، تنقذه من الوقوع فى محدودية الرؤيا السياسية والاجتماعية المضللة .

٣ — التمكن من اللغة والنفوذ السياسى :

وفى المرحلة الثالثة ، يسعى لويان لاقتحام معاقل القوى السياسيه بمواجهة الوزير وجها لوجه . فلو كان قد نجح فى ذلك لاستطاع أن يقيم لغة قوامها المساواة بخلاف اللغة السائدة التى تنبنى قواعدها على اللامساواة بين طبقة سائدة وأخرى مسودة ، وفى بداية المواجهة التى تتم بين لويان والوزير يربك لويان كل معايير القياس ، حيث يضع الوزير فى مركز حرج وقد وجه له الاتهامات ثم راقبه وهو يرجف من الانفعال لايقوى على الرد عليه . فلقد اتهم لويان الجنرال بأنه المتسبب

فى تسمم سويان وموته واعتقال إبراهيم ومولكى لإيقاف تداول التقرير السرى الذى كتبه سويان . ولكن الوزير يتمالك نفسه فى اللحظة الأخيرة ويعاود السيطرة على الموقف بتوجيه تهديداته إلى لويان حتى يشعره بفداحة اتهاماته (ص ١٧٢ – ١٨٤) .

هذه الوقفة الصلبة التى اتخذها لويان إزاء الوزير زادته إصراراً على مواصلة الاعتراض على كل مايرفضه . ولكن هناك دائماً معوقات اجتماعية شكلتها رؤى سياسية مغلقة تحطم كل محاولاته للتغيير . فعندما تدفعه قوة عزيمته للاعتراض على صخب الحراس الذين أقلقوا راحته أثناء القيلولة بأناشيدهم الحماسية الزائفة ، يعاقب على ذلك ويضطر للانضمام لجماعة النظافة التى تشارك «فى الواجب الثورى لتنظيف الحى» (ص ١٨٧) . وأصبح لويان فى طريقه إلى أن يصبح ضحية هو الآخر . ومع سير الأحداث تتوالد أمامه رموز الضحايا ؛ فهو يرى الجزار ذا النزعة السادية الذى يعذب الماعز قبل ذبحها «حتى تتيقن من فداحة الموت» (ص ٢٠٩) على حد قوله ، مما ينبه لويان أنه ربما لايعرف على وجه التحديد «ما الذى يحدث له بالفعل ؟» (ص ٢٠٩) . ولاتتاح له الفرصة لتقدير تلك الأمور ، فيتم اعتقاله ، ويبلغ فى زنزانته بقرار ترحيله إلى بلجراد . وللمرة الأخيرة يُفرض على لويان الخيار بين نقيضين : الموت أو الرحيل . وعند إطلاق سراحه لحضور مراسم اليوم السابع لموت أخيه يؤكد عليه أحمد والى (صديق أخيه ورفيقه فى التنظيم السرى الذى أصبح مصدراً لأجهزة الأمن) ضرورة رحيله . وبينما اضطر لويان للرحيل كان سويان قد اختار الموت فقد كتب قائلا :

«عندما يأتى علىّ الدور فى نهاية المطاف ، وفى لحظة بزوغ الفجر ، سيجدوننى على أهبة الاستعداد لهم ، فلست من ذوى النفوس الذليلة .. فلسوف انتظر قدومهم مثلما تشتاق المرأة لمعشوقها» (ص ١٤) .

ومما يؤكد اختيار سويان لموته ، مانقلته مارجاريتا عنه . قال سويان : «فى مقدرة أى إنسان أن يشاء موته : (ص ٢٢٨)

لقد تغلب سويان على صراعه الداخلى بتحقيق رغبته الدفينة فى الموت . أما لويان فيعانى من ضعف إرادته . فيخبرنا الراوى عنه قائلا : «بعد العاصفة تأتى السكينة . بعد العراك تأتى المصالحة» (ص ٢٣٥) ويصبح لويان أكثر ضعفا أمام أبيه كينان بل أكثر مودة حينما يقنعه بمغادرة البلاد . فيتوقف لويان عن الكلام . ومن يفقد القدرة على الحديث يفقد مكانته .

وإذا كان البطل قد أخفق فى الاختيار وفشل فى فرض خطابه اللغوى ، فمهمة القارىء هى مواصلة هذه المحاولة التاريخية لإيجاد بديل لغوى . فإن كان البطل قد عوقته محدودية الخيارات المتباينة وأودت به إلى مهاوى الانغلاق الذاتى والانفصال عن الجماعة ؛ فالقارىء فى مكانة أفضل إذ قد توفرت له خيارات متنوعة وعديدة . فإذا كان قد استحال على القارىء التوصل إلى لغز موت سويان ، وإذا كان قد بدا له اهتزاز شخصية لويان ، فالارتياب فى كل هذه الأمور يشكل دافعا قويا كى يسعى هذا القارىء لموازنة تلك الملامح السلبية التى تشغل المسرح الاجتماعى والسياسى بمنظومته اللغوية المغلقة .

وعلى عكس بطل الرواية ، لا يجد القارىء نفسه أسير صراع الخيارات المتباينة التى يفرضها البعد المحدود للغة المجتمع . فالراوى يمدّ القارىء بالأساليب السردية المتعددة والمشاهد المتعاقبة وبالتداخلات بين أحداث الماضى والحاضر حتى يشحذ خياله الإبداعى . وتصبح رؤية القارىء أكثر نضوجا حيث تتوفر لها حرية الإيغال فى كافة المستويات ؛ فباستيعاب المشاهد المتفرقة والمتباينة سوف يدرك حقيقة الوضع فى الصومال . فالوعى الوجودى والتاريخى وحده هو الذى يمد القارىء بالقدرة على إيجاد الصيغة اللغوية التى تتناسب مع الحقيقة وتقاوم تزييف السلطة .

زهر الليمون :

بينما يمتد الحدث فى (اللبن الحلو والمر) لمدة أسبوع بادئاً بوفاة سويان ومنتهياً فى اليوم السابع لوفاته ، فالحدث فى (زهر الليمون) يستغرق يومين ، إذ يبدأ صباح الخميس

وينتهى مساء الجمعة . وتبدأ الرواية بعبد الخالق المسيرى على السرير وتنتهى به مستلقيا على السرير . فهى مخيلة دالة على الخمول الذاتى أو العجز نتيجة تعطل القدرات الإبداعية .

ففى عطلة نهاية الأسبوع يذهب عبد الخالق المقيم فى السويس ــ حاليا ــ لزيارة أهله وأصدقائه فى القاهرة ، كما اعتاد كل شهر . وبينما تتسبب زيارة لويان لأهله فى دفعه لتقصى الحقائق المتعلقة بوفاة أخيه ، فزيارة عبد الخالق لأهله تجعله يفتش داخل ذاته كى يجد لنفسه مكانا بين الأحياء . فهو يصل من السويس إلى القاهرة كشبح من الماضى ، لاشىء ينتظره هناك سوى بضعة ذكريات وصداقات قد تيبست أو أصابها العقم مثلما أصاب شجرة الليمون التى كانت فى يوم ما يانعة مورقة أمام بيت العائلة . وأول مايعرفه القارىء عن عبد الخالق هو أنه مناضل قديم وشاعر ، يجسد بعض المثاليات التى انعدمت فى الوقت الحالى ، ولا وجود لها بين الأحياء ، وعلى القارىء أن يحل لغز حياة عبد الخالق التى أصبحت لا تختلف عن الموت .

ويتطور الحدث بفعل الذكريات فى كل من (اللبن الحلو والمر) و(زهر الليمون) . وبينما يحاول لويان جاهدا أن يتفهم ماضى أخيه ، فالماضى يشكل جزءاً من حاضر عبد الخالق ، فهو يعيه فى كل موقف يصادفه . وإن كان البطلان ــ لويان وعبد الخالق ــ يخفقان فى الربط بين الماضى والحاضر ليشكلا استمرارية ذات دلالة بينهما ، إلا أن هناك مايدفع القارىء لمواصلة الجهد . فالمثاليات التى يتشبث بها عبد الخالق لاتتفق والظروف الراهنة . فمأزق عبد الخالق ينتج عن تعارض حلمه الاشتراكى القديم مع المجتمع المادى الذى يحيط به فى الحاضر ، وبوسع القارىء أن يربط أجزاء الحلم المبعثرة والمتناثرة فى الرواية ليتوصل إلى معرفة كيفية تحول الحلم المثالى إلى وهم مدمر ، أدى إلى عزل عبد الخالق عن المجتمع :

«صارت الوحدة شرنقة كاملة الغزل ، غطاء سلحفاة عجوز ، الرأس يخرج ويدخل يرى الضوء ، يسمع الأصوات ، يلامس الناس والأشياء ثم تعود الرقبة البيضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم . الوحدة : وحدة عبد الخالق المسيرى الفريدة . وحدة المنفى . والسجن . وحدة أمام حاضر غامض وعالم بعيد قديم كان» (ص ٥ ــ ٦) .

فالوحدة التى يعانى منها عبد الخالق تكنى عن مجتمع ينزع إلى تدمير ذاته أو مايطلق عليه فلتشر (١٩٨٩) فى سياق آخر «البارانويا أو نزعة الارتياب التى اتسعت لتتخذ بعداً كونيا» (ص ١١٣) . وعلى القارىء أن يحدد إذا كانت وحدة عبد الخالق سببتها نزعة الارتياب أو ساهم فيها تآمر السلطات ، ويجب أن يشمل تفسير القارىء المستويين الاجتماعى والسياسى لتحديد السبب الكامن وراء الشعور العام باللامبالاة إن كان نتيجة مؤامرة مدبرة أم هو تراخ عام . ومرة أخرى نحن بصدد إشكالية ذات جانب وجودى وآخر سياسى .

ويتتبع القارىء الحدث على ثلاث مراحل : ففى المرحلة الأولى تتبين لعبد الخالق حتمية إيجاد دلالة لحاضر يفتقد أية دلالة . وفى المرحلة الثانية يظهر البعد الاجتماعى والسياسى للمدلول اللغوى الذى يتعارض مع رؤية عبد الخالق الشخصية ، وفى المرحلة الثالثة يتبين للقارىء أن تعريف المدلول يحدده من يمتلك ناصية اللغة .

١ ــ حتمية إيجاد مدلول لحاضر يفتقد لأية دلالة :

يبدأ الحدث باستيقاظ عبد الخالق من النوم ومايتبعه من سلسلة من الخيارات المتباينة لأبسط تفاصيل الحياة . فهو لايستطيع أن يحسم هل يواصل النوم أم يستيقظ ، هل يفتح الشباك الشرقى أم الغربى . وكل فعل يقوم به سرعان مايندم عليه ، بل أى مبادرة يتخذها توقظ بداخله إحساساً سلبياً أو تؤدى إلى نتيجة سلبية . فالصراع الداخلى يتجسد فى أتفه أمور الحياه ليبرز لنا الانقسام الداخلى بين ماضيه وحاضره . فأى عمل يقوم به فى الحاضر يستدعى موقفاً شبيها فى الماضى . فهناك تواز بين تطور الحدث فى الحاضر والحركة التراجعية فى ذكريات الماضى .

ومنذ أربع سنوات ، عندما عين عبد الخالق موظفاً بمكتبة أحد قصور الثقافة المهجورة بالسويس ، ظن أن العزلة سوف تتيح له الفرصة كى يجد نفسه «والأهم أنه سيصبح قادرا على تنظيم علاقاته بالماضى» (ص ١٢) . ولكنه حتى ذلك اليوم لم يفلح فى تهدئة صراعه الداخلى بالتوصل إلى مدلول لتجارب ماضيه يمده بالعزم الداخلى للبدء من جديد . ولكونه شاعرا كان بديهيا عليه أن يستجمع خبراته القديمة لحث قدراته الإبداعية على إعادة صياغة ارتباكه الداخلى فى شكل تجربة فنية ذات دلالة . ولكن عزلته فى السويس قد هدمت اتصالاته الاجتماعية بينما أدت وظيفته العقيمة إلى جفاف قريحته الإبداعية قبل الأوان .

والذهاب إلى القاهرة يمثل لعبد الخالق محاولة للخروج من تحت «غطاء السلحفاة العجوز» (ص ٥) ولكنه أول التحام له مع العالم الخارجى . فى موقف التاكسى يدفعه إلى التراجع ، حيث تصمه الموسيقى الصاخبة المنبعثة من عدة أجهزة ، كما يتعرض لمضايقة الباعة والشحاذين حتى ينقاد إلى الركوب مع مصطفى الكردى أحد رفقاء النضال القدامى الذى عاد لتوه من إحدى دول البترول محملا بالدولارات . والحديث العائلى الممل بين مصطفى وعائلته يدفع عبد الخالق للانسحاب إلى عالم الذكريات القديمة . فيتذكر منى للصرى ، زوجته ـ فيما مضى ـ يتذكر كيف بدأت قصة حبهما التى أدت إلى ارتباطهما .

وقد تحمل ذكريات الحب دلالات إيجابية على عكس ذكريات المعتقل التى تحمل دلالات سلبية . ولكن قد تختلف الدلالة باختلاف المنظور الذى يرى به القارىء العلاقة الزوجية . فعندما يعلم القارىء ، فيما بعد ، بفشل تلك العلاقة الزوجية ، فسوف تحمل علاقة الحب خصائص سلبية . فالذكرى تحمل عنصراً إيجابيا حينما تسرى فى الحاضر ؛ فتحقق استمرارية مثمرة . ولكن فى حالة عبد الخالق تصبح الذكريات بمثابة منفى إرادى ينأى به عن الحاضر الذى يشعر فيه بالاغتراب الكامل .

وفى بعض الأحيان يحاول عبد الخالق جاهداً مصالحة الماضى مع الحاضر . فحينما يصل التاكسى إلى القاهرة تتجدد لديه النزعة لتعريف الواقع . فرائحة القاهرة القديمة توقظ فيه الرغبة لإعادة تقييم تجربته بدمج ماضيه بحاضره . وعندما يذهب لملاقاة أصدقائه فإنه بالفعل يحاول تحقيق هذا التواصل .

٢ ـ البعد الاجتماعى والسياسى للمدلول اللغوى :

ربما كانت عودة عبد الخالق إلى القاهرة محاولة لتجديد حياته بتجديد اتصاله بالأماكن التى ألفها فى الماضى ، ورفقاء النضال وعائلته . فعند وصوله إلى القاهرة ترتفع روح عبد الخالق المعنوية ويبدأ فى نظم أشطر من أبيات الشعر.فمازال يحمل فى حناياه القاهرة القديمة ، وعند ملاقاتها يثير فيه ذلك اللقاء أملاً ضعيفاً بالانتماء (ص ٣٧) . ولكن سرعان ماتتبدد هذه النشوة القصيرة عندما يصل أحمد صالح رفيق النضال القديم،الذى أصبح الآن تاجر فضة ، فيجد الاثنان صعوبة فى الخوض فى مناقشات سياسية ، وغالبا ماتنتهى كل مناقشة بينهما بالصمت .

ويعلق الراوى قائلا :

«إن الضياع أو الهروب أو حتى الهزيمة ليست نوعاً من الإصرار الأحمق على معان إنسانية أصبحت قديمة ومستحيلة ولكنها كل مايملكون . ويتفقان على أن يتركا الأمر دون اقتناع كبير» (ص . ٤٤) .

وعندما ينضم إليهما باقى الأصدقاء يتخذ الموقف مسارا آخر ، فيشكل كامل رستم المحامى المزدهر وناشد مراد الصحفى نصف المشهور جبهة ضد عبد الخالق . ومع تصاعد الشراب والنقاش يحتدم الأمر بينهم ليصل إلى معركة حقيقية (ص ٤٩).فقد فسر المحامى والصحفى عزلة عبد الخالق على أنها صادرة عن ضيق أفق وغرور ، بينما كان عبد الخالق يتجنبهما مثلما كان يتجنب أجهزة الأمن التى حاولت إغراءه بالتعامل معها بعد خروجه من المعتقل .

ويلاحق الاغتراب عبد الخالق حتى فى حضرة أصدقائه الحميمين ، فعند زيارة عائلة فتحى نور الدين يذكره السلام الذى يحلّ فى المكان المتواضع بالقلق الذى كانت تعانى منه

زوجته عندما شعرت بأن حياتها مهددة بالفقر : وعندما يفصح فتحى عن رغبته فى السفر لإحدى دول النفط يشعر عبد الخالق بعدم الارتياح ويترك المكان (ص ٦٥) ، فيتذكر كيف تركته منى لتهاجر إلى كندا . ويخرج من عند فتحى ليقطع الشوارع المتربة ، القذرة ، ويرى الأهالى يجتمعون فى حلقات حول التلفزيون ، ولكنه مع ذلك يتساءل لماذا قد عقد الكل النيّة على الرحيل . فالفقر بالنسبة له مظهر من مظاهر البساطة بإمكان الفرد أن يتآلف معها . فالترف هو الذى يفسد الحياة وليس افتقاد الثروة (ص ٦٥) .

ويربط أحداث الماضى بالحاضر ، يجد القارىء أن رحيل منى قد ترك عبد الخالق بلا مأوى ولا أصدقاء ، ففى وجودها بدا له أن ما كان يصبو إليه قد بدأ يتحقق . أما غيابها فقد استحال معه تحويل الحلم إلى حقيقة . فوجود منى أتاح إمكانية الاتصال بالآخرين . ولكن عند رحيلها انقطعت كل أواصر الصلة ، بل إن عزلته أدت إلى اتهام أحد الرفاق له بالتخابر مع السلطات ، بالرغم من ماضيه النضالى المعروف (ص ٦٩ ــ ٧٠) . فهذا يُحدث اختلافاً فى منظور الرؤيا بين عبد الخالق وزملائه ، وبالتالى اختلافاً فى لغة التداول . ولذا تبوء كل محاولاته للاتصال بالآخرين بالفشل ، مما يترك عبد الخالق وحيدا على طريق بلا نهاية .

وهو على يقين بأنه محاط بالتناقضات التى تفرض عليه خياراً بين ثنائية متضادة : فإما التأقلم وإما الانسحاب ، مما يضاعف مأزقه الوجودى ، ويعلق الراوى :

«زاده هذا إحساسا بالغربة فإن تجاور الأشياء ، الشىء ونقيضه ، أصبح يخيفه ، هل هذه هى الحقيقة المحيطة به أم أن هناك فساداً فى قدرته على إدراك الأشياء والربط بينها . أن تصبح الحياة مشاهد متجاورة ، ولحظات متتابعة لايشدها شىء ولايدفعها شىء . هل هكذا يبدأ الجنون والانفصال ؟» (ص ٧١) .

فهو غير قادر على الموازنة بين رؤيته المثالية ولغة المادة التى فرضها الواقع الاجتماعى والسياسى المحيط به . فى الماضى كانت لحظات الحب المشتركة توفق بين تلك الأضداد . ففى وجود منى استطاع أن ينظم الشعر ، حيث كانا قد اتفقا على أنه سوف يهب نفسه تماما للشعر . فقد جمعهما منظور مشترك خلق لغة اتصال بينهما أعطاه القدرة على الاستدلال والخلق (ص ٧٤) فاللغة المشتركة بينهما أتاحت له القدرة على الوصول للآخرين بالشعر . ولكن متى فقدت هذه القدرة على التواصل مع الجماعة.أدى ذلك إلى انهيار لغتهما المشتركة ؛ فالتواصل مع الآخر يبدأ بالآخر الفرد ويمتد إلى الجماعة ، فلا يمكن أن يدوم حوار مشترك بين اثنين فقط وإلا قتلته العزلة . وهذا ماحدث بالفعل فى علاقه منى وعبد الخالق .

فتتكشف للقارىء العلاقة بين منى وعبد الخالق من خلال أبعاد متعاقبة . فعلى القارىء إعادة تنسيق المشاهد المقتطفة التى تمثل مراحل علاقتهما المختلفة ليحصل على رؤية شاملة تحتمل عدة تفسيرات . فعبد الخالق يظن أن منى تركته إمّا لأنها تشككت فى إمكانياته الذهنية وإما لأنها لم تطمئن لوجود أى فرص متاحة لهما (ص ٨٠).وهنا أيضا تظهر إشكالية الخيار بين التفسير الوجودى أو السياسى لمأزق منى . ثم يكشف لنا الراوى عدم ارتياح عبد الخالق لأناقة منى ، حيث يشعره ذلك بأنها تتحالف ضده مع أصدقائه الذين انصاعوا للنزعة المادية . أما بالنسبة لمنى ، فيخبرنا الراوى بأنها أصبحت تشعر بالوحدة حينما اضطرت إلى الانشقاق عن الكنيسة للتزوج من مسلم . فالالتحام به أدى إلى عزلتها عن المجتمع والهدف كان العكس من ذلك . لذلك باتت مقتنعة بأن ليس لهما مستقبل مشترك ، فسوف يواجهان عوائق مادية ومعنوية تمنعهما من الإنجاب . وبذلك يستشف القارىء العقم الذى أصاب تلك العلاقة الواعدة ، مثلما أصاب شجرة الليمون التى كانت يانعة فى يوم ما ، فلن تطرح زهرها الذى يمتزج بالتربة ليجدد الثمار دائما أبدا .

إن ماتبقى من منى ، فى حاضر البطل ، هو مجرد ذكرى تؤكد له عبثية العلاقات الحالية ذات الطبيعة المخادعة المتلونة ، التى يمثلها بحق صديق عبد الخالق الفنان أو «الكذاب الملون» كما يطلق عليه (ص ٨٩) ؛ فهو يمثل هذا النوع من العلاقات العابرة . وكلما فشل عبد الخالق فى التأقلم مع

الآخرين ، كلما زاد انغلاقا على ذاته وتحددت رؤيته الشخصية ؛ فالراوى يضع البطل فى مواقف يستحيل له فيها أن يرى الآخرين . ويصبح موقف القارىء مزدوجاً ، فهو يتعاطف مع البطل ولكنه لايريد أن يستسلم إلى مثالياته الكيخوتية . وفى بعض الأحيان تبدو هذه الكيخوتية مظهراً من مظاهر البارانويا أو عقدة الارتياب ، ومع ذلك ينفر القارىء من التعاطف مع المنافقين ومحدثى النعمة . كذلك لايسهل على القارىء تحديد ما إذا كان تدهور العلاقات الاجتماعية ناجماً عن إصابة الفرد بالبارانويا أم أنه قد أدت إليه مؤامرة سياسية . وفى هذه المرحلة الثانية من تطور الحدث ، يفتقد البطل والقارىء ، معا ، لإمكانية التواصل مع أى عالم من العوالم المحيطة ، سواء كانت مبنية على الوهم أو الحقيقة .

٣ـ تعريف المدلول بتملك ناصية اللغة :

عندما يصل عبد الخالق إلى بيت العائلة المكون من طابق واحد يلمح الأعمدة الخرسانية التى ترتفع فوقه ، والطوب الأحمر فى مشروع لم يكتمل لدور ثان . ويشير ذلك إلى الانفصال الذى قد أصاب علاقة الأب بالابن . وتتدافع الذكريات فى ذهن عبد الخالق لتنبه القارىء إلى كيفية حدوث هذا الانفصال . فقد رفض الأب مطلب عبد الخالق الصبى ولم يزرع له شجرة ليمون كما أراد ، بل اكتفى بشجرة أم رضا التى نمت بجوار بيتهم . وعندما أصبح عبد الخالق طالبا جامعيا أخفى الوالد كتبه عن الماركسية . كان الابن ـ حينذاك ـ على أعتاب فهم معنى الاستراتيجية والعدالة (ص ٨٧) ، ولكن والده اعتقد أن هذه الكتب تهدد إحساسه بالأمان . فالملاحظ هنا أن الأب قد اكتفى بمصادر فكرية محدودة تمليها الاحتياجات الاجتماعية . وفشل هذا الأب (المحافظ) فى أن يصل إلى ابنه (المستقل المبدع) . كما استهان الابن بما أنجزه الأب وتركه ناقصا . فظلت علاقتهما محصورة فى إطار العلاقة التقليدية التى تربط الأب بالابن دون أن تتطور إلى ماهو أعمق من ذلك لتخلق استمرارية مبنية على التفاهم والحوار . فالطابق الثانى فى المنزل لم يكتمل .

ويشعر عبد الخالق بالغربة الكاملة فى بيت العائلة ، الذى تحتله الآن عائلة أخيه ، ولايتبقى له فى البيت سوى والدته التى يود أن يواصل معها حواراً كان قد انقطع بينهما . وعند مقابلتها «لايرى فى عينيها نفسه فقط ولكنه يرى الوجود كله وقد استحال إلى جبل من القطن الأبيض يبتلع الصوت والصور» (ص ١١٣ ـ ١١٤) . ويجىء هذا اللقاء بعض صور الذكريات التى تكشف ـ بتجميعها ـ عن علاقة أخرى لم تتطور عن مجرد ارتباط ابن بأمه . فيظل حوارهما حتى الآن محدوداً فى هذا الإطار ، وإن كان مايحدث الآن تبادل بين الأدوار ليس إلا . فعبد الخالق يلعب دور الوالد وهى تلعب دور الطفل ، فالأم جبل ـ ولكن هذا الجبل ليس سنداً حقيقياً ، فهو مجرد جبل من القطن ، جبل وهمى ، هش .

أما أخو سعيد الذى كان من جماعة الإخوان المسلمين فقد توفرت فرص الحوار بينهما فيما مضى ، ولكن هذه الفرص انعدمت الآن . فلقد انطفأت المشاعل التى كانا قد حملاها فى يوم ما ، حيث تحطمت مبادىء سعيد بعد فترة نفى اختيارى مؤقت فى إحدى دول النفط ، حيث وجد سلواه فى تكديس الدولارات (ص ١١٦) . وبالرغم من استيائه من حياته الزوجية ، إلا أنه يقنع عبد الخالق بضرورة الزواج ، فى محاولة أخرى لجذبه نحو اتباع الأنماط الاجتماعية السائدة التى يقاومها عبد الخالق (ص ١٢٧) مثلما كان قد قاوم سعيد فيما مضى عندما دعاه للانضمام للإخوان المسلمين .

وانعدام التواصل بين عبد الخالق وأخيه ، يستحضر إلى ذهن عبد الخالق حادثاً مشابهاً من الماضى عندما اختلف مع رفاق النضال . فبعد الاعتقال انقطع الحوار بين الرفاق ؛ فوقع الصدمة قد بدد أحلامهم ، وقال أحدهم :

«القناع لايخفى الأنياب ، قشور الاشتراكية هذه ليست إلا برقعاً عربيا مزخرفا ، تتستر وراءه الانتهازية الشمطاء» (ص ١٢٥) .

وعند هذا الطور يتساءل القارىء : هل تمزق أواصر الحوار العائلى سببه أم ناتج عن قصور فى لغة التداول بيعدها الاجتماعى والسياسى الحالى الذى يضيّق منظور الرؤيا حتى يتضاءل لينحصر فى بؤرة الذات ؟

وفشل عبد الخالق فى التواصل ليس مقصورا فقط على أفراد العائلة الذين يكبرونه ، بل يمتد هذا الفشل ليشمل من يصغرونه أيضاً : فعند مقابلة طارق ، ابن أخيه ، الطالب الجامعى المتمرد ، يفشل عبد الخالق فى الإجابة عن تساؤلاته ، ويظل مفتقداً للقدرة على التعبير وبالتالى يظل ــ بالنسبة لطارق ــ العم فاقداً النطق ، لايقوى على الدفاع عن نفسه من اتهامات اليسارى الشاب . فلا يقوى على إيجاد مبررات لفشل جيل اليسار فى الماضى ، حتى أصبح الحوار بينهما عقيماً لا يصل إلى آفاق جديدة (ص ١٣٠ ــ ١٣١) .

يسعى عبد الخالق جاهداً للتغلب على عجزه اللغوى ، فهو يبحث عن قوة داخلية ما ، عن شىء ما متماسك داخل ذاته لم يصبه الدمار حتى يقدمه لابن أخيه . فلا يجد أمامه سوى العبث بمحتويات قديمة كان قد تركها فى حجرته فى حقيبة تحت سريره القديم . وتستدعى المخلفات القديمة مشهداً ماضياً فى احتفال بليلة رأس السنة ، اجتمع فيها الرفاق وراقبهم عبد الخالق فى حللهم الجديدة «استداروا كل منهم دائرة صغيرة فى قلبها كذبة أو مؤمراة صغيرة حولها رداء لامع» . وتطرده أحاديثهم إلى «شرفة مفتوحة خالية» حيث تتسلل منى خلفه ، فصارحها : «نحن بلا مستقبل لأننا لانعرف الكذب» (ص ١٣٦ ــ ١٣٧) . وإن كان عبد الخالق لايعرف الكذب فهو لايقدر أيضا على قول الحق الآن . ويتبين للقارىء أن عبد الخالق لايقوى على المشاركة فى لغة الآخرين ولايملك القدرة على فرض لغته هو .

وفى مواجهة ابن أخيه ، لايقوى عبد الخالق على البوح بما فى داخله . فلقد جمد آراءه فى نمط ثابت رافضا التأقلم مع الحاضر بتعنت . كان يود البوح لطارق عن رائحة زهر الليمون (بالرغم من أنه لايبقى من شجرة الليمون سوى بعض الفروع الناضبة) ، أما طارق فيود مناقشة الانتخابات والأحداث الحالية فى الصعيد (ص ١٣٩) .

تسببت هذه الزيارة العائلية فى اهتزاز الاتزان الداخلى الذى اعتقد عبد الخالق أنه كان قد أحرزه . وهو على يقين من أن الشعر قد خلق من أجل هذه اللحظات حتى يعيد تنظيم الفوضى الداخلية ويجلب السلام الداخلى . ولكن الآن أصبحت الكلمات واللغة والشعر مجرد أحلام زائلة (ص ١٤٠) . ولو كانت العائلة قد زرعت شجرة الليمون فى حديقتها لربما كانت قد أورقت وأزهرت وأثمرت .

ويلفظه بيت العائلة إلى طريق يعطيه الكل فيه ظهورهم وقد استداروا لصلاة الجمعة ؛ بينما التف الآخرون حول أجهزة التلفزيون لمتابعة مباراة كرة القدم بين الأهلى والزمالك . فالمجتمع بأكمله قد تقولب فى نمط من التفكير يرفضه عبد الخالق ، ولا مكان له بين هذه المظاهر ، حيث اختلفت أبجدياته عن الآخرين . وبافتقاده لغة التواصل ، افتقد عبد الخالق المكانة مما أوقعه بين براثن الهزيمة ، فيعود إلى السويس حيث لايجد ملاذا سوى بالاستلقاء على السرير بلا حراك . هل هو ضحية لمؤامرة تم تدبيرها لتصيب ذوى القدرات بالشلل ، لتفقدهم النطق؟ أم أنه نتاج لتفسخ المجتمع الذى صار لايأبه إلا بما يمسّ مصالحه الشخصية؟ تظل هذه الاحتمالات المتباينة بلا حسم حتى النهاية ، وحالة اللاحسم هذه يؤكدها الأسلوب السردى الذى يعتمد على خلط مشاهد مقتطفة من الماضى والحاضر دون ربطها بتسلسل خطى أو دائرى يتبع قانون السببية . كما لم يقصد بهذه المشاهد إبراز النمو النفسى أو الأخلاقى للشخصية . فالشخصية هنا لا تتشكل أهميتها من ذاتها المفردة ، ولكن لها دلالتها الخاصة التى توضح طبيعة المأزق الكونى الذى يعانى منه المجتمع بأكمله ، فكافة الشخصيات تشارك فى البطولة حيث إنها تمثل التفكك الذاتى والاجتماعى والسياسى .

ولايقتصر دور القارىء هنا على تحسس طريقه فى متاهة من الألغاز ، أو فرض قانون سببية من خياله ، بل عليه أن يتبين المأزق فى مراحله المتعددة وبكافة أوجهه وتباين تفسيراته . فلقد وفر له الراوى منظوراً أشمل لايقيده بالتفسيرات المحدودة التى يفرضها الواقع الاجتماعى والسياسى . فبتأمل الأنماط المختلفة للتجربة يمكن للقارىء التفكير فى احتمالات المقاومة أو التغيير . فالوعى التاريخى الصحيح يمده بالخبرة . وينعكس ذلك على قدرته فى تملك ناصية اللغة ــ بل صياغة مفردات لغوية جديدة ــ وبالتالى يشارك القارىء فى خلق ثقافة جديدة .

الاستنتاج/الخاتمة :

إن (اللبن الحلو والمر) و(زهر الليمون) لاتتبعان شكل الرواية التقليدية ، ولكنهما تأخذان شكل مخيلة apologue توضح الكيخوتية فى السعى لتحقيق الكيان القومى . ويتبلور هذا السعى فى مقاومة القيود الاجتماعية والسياسية التى تقتل الإبداع . فالبطلان يسعيان لتحقيق تكامل بين الذات والمجتمع يتواصلان فيها من خلال لغة تتسم بالبساطة والوضوح . ولكن قوى السلطة والتقاليد الاجتماعية البالية تشكلان لهما عناصر تعجيز تعوقهما عن صياغة الحقائق بدقة ، مما يضعهما فى مأزق يؤدى بهما إلى الصمت التام أو العزلة . وفى العملين لاتؤدى النهاية إلى الإذعان لسخرية الواقع . فالتكنيك المتبع يشحذ الإبداع فى خيال القارىء حتى يقاوم هذه المفاهيم القديمة برؤيتها المغلوطة التى تسببت فى إيجاد هذا المأزق .

والتكنيك المتبع فى العملين ينبنى على استرجاع مقتطفات من الماضى تعمل على دفع الحدث فى الحاضر . وبذلك يتفتت الموقف الواحد إلى العديد من المشاهد المتجاورة التى تفصلها فجوات فى الزمان والمكان . وتعاقب تلك المشاهد من خلال الأنماط السردية المختلفة يعمل على تعدد إمكانيات التفسير ، فيعتمد ذلك على العلاقات التى يستشفها القارىء ، ففى العملين مزج بين السرد الذاتى والتقرير الموضوعى ، وبين الحوار والمونولوج الداخلى ، مما يتيح للقارىء أن يتتبع الواقعة على عدة مستويات ، ويمنحه إمكانية تعرّف التفسيرات المتباينة للمأزق ، ويضعه أمام صعوبة تحديد ما إذا كان مبعثه هو عقدة البارانويا أم مؤامرة السلطات .

وهناك متناقضات حضارية خطيرة أدت إلى تفاقم هذا المأزق فى المجتمعات العربية والأفريقية . فالديكتاتورية السياسية الحاكمة والقيود الاجتماعية قد أحبطت أى جهد فردى للتغلب على هذه المتناقضات . فالمقاومة الفردية للسلطات قد تم قمعها بالاعتقال والتعذيب ، كما أدى عدم الامتثال للتقاليد الاجتماعية إلى العزلة . لذلك فلا يجب على الكاتب مقاومة السلطة الاجتماعية والسياسية بمجرد الهجاء وإلا كان ذلك نوعاً آخر من القمع (فالهجاء غالبا مايقترب من وظيفة الرقيب) . لقد أصبح البديل للكاتب هنا هو تأليف مخيلة ذات دلالة apologue كى تحفز القدرات الإبداعية لدى القارىء على مقاومة محدودية الرؤية السطحية التى تفرضها الأجهزة الاجتماعية والسياسية .

وإذا كانت القدرة على الإبداع لدى البطلين قد نضبت نتيجة الاعتقال ، فلا يظل الإبداع هو وسيلة المقاومة الوحيدة التى يمكنها أن تحرر القارىء من القمع الفكرى ؛ فسرعان ما تتلاشى المفاهيم التقليدية المسبقة ليكوّن القارىء منظورا آخر للواقع يحتمل تفسيرات جديدة . وينتهى العملان بدون خاتمة مغلقة ، حتى لايكون تأليف النص مقصورا على المؤلف وحده . فمشاركة القارىء فى إعادة تجميع النص تتيح له اكتشاف كيفية تفاعل وعيه إزاء لحظة تاريخية متعددة الأوجه ، وبالتالى متعددة التعريفات ، فيصبح مشاركا فى صنع ثقافته القومية :

«إن الوعى الفردى المستقل الذى يسير فى عكس اتجاه من يحيط به ، ولكنه يتجاوب مع كافة الطبقات والحركات والقيم المناضلة ، هو صوت مستقل خارج نطاق المكان ، ولكنه فى صميم هذا المكان . إنه يظل صامدا بوعى ضد المعتقدات التقليدية ، ولكنه يدعم منظومة من القيم الإنسانية أو العالمية البينة التى تمده بما يتناسب مع طابعه القومى لمقاومة ثقافة أحادية مهيمنة» . إدوارد سعيد (١٩٨٣ ص ١٥)

الهوامش :

١ ـ حصل العمل على جائزة اتحاد ناطقى اللغة الإنجليزية English Speaking Union Prize فى عام ١٩٨٠ .

٢ ـ يعد نور الدين فرح أول كاتب فى الأدب الصومالى المدون . ومع ذلك ، فالصومال تزخر بتقاليد راسخة فى القصص الشعبى والتاريخ الشعبى . انظر D.R. Ewen (1984, p. 123).

٣ ـ ظهرت له أول رواية قصيرة عام ١٩٦٤ .

٤ ـ بالرغم من أن نور الدين فرح يكتب باللغة الإنجليزية ، بينما علاء الديب يكتب بالعربية ، إلا أن للكاتبين بعض الخصائص الثقافية المشتركة . فلقد تمثل الاثنان اللغة والثقافة العربية والتراث الإسلامى ، حيث يجيد فرح العربية إلى جانب خمس لغات أخرى ، كما أنه مولع بالكاتب السودانى الطيب صالح (انظر Ewen 1984, p. 123.) وإلى جانب ذلك فلدى الكاتبين معرفة عميقة بالآداب الغربية . فقد درس فرح فى جامعتى لندن وايسكس ، ويعمل الآن فى إيطاليا ، بينما قام الديب بترجمة العديد من روائع الأدب العالمى ومن ضمنها(نهاية اللعبة)لبيكيت وبعض روايات هنرى ميللر وترومان كابوت .

٥ ـ انظر الأعمال التالية :

Neil McEwen (1983, p. 118); Ian Adam (1984, p. 36);
Ewen (1984, p. 192); Florence Stratton (1985, p. 16); and Derek Wright (1989 p. 58).

٦ ـ انظر شكرى عياد (١٩٨٩) .

٧ ـ انظر : J. Tompkins (1980, p. 226).

٨ ـ انظر : I. Wolfgang (1978).

Bibliography

Adam, I . 1984. 'Nurrudin Farah and James joyce: Some Issues of Intertextuality', **World Literature Written in English,** 24, I (summer), pp. 34-42.

1986 'The Murder of Soyaan Keynaan', **World Literature Written in English',** 26,2 (Autumn), pp. 203-210.

Bakhtin, M. 1978. **The formal Method in Literary Scholarship: ACritical Introduction to Sociological Poetics,** trans. Albert, J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins U.P.).

Bloom, H. 1982. **Agon: Towards A Theory of Revisionism** (N. Y.: Oxford U. P.).

Ewen, D.R. 1984.'Nurrudin Farah', **The Writing of East and Central Africa,** ed. G.D Killam (London: Heinemann), pp. 192-211.

Farah, Nurrudin, 1980. **Sweet and Sour Milk** (London: Heinemann).

Fletcher, M. D., 1989. **Contemporary Political Satire: Narrative Strategies in the Post- Modern Context** (N. Y.: University Press of America).

Iser, W. 1978. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett** (Baltimore: The John Hopkins Press).

McEwan, N. 1983. **Africa and the Novel** (Atlantic Highlands, Nj.: Humanities Press).

Mutiso, G.C.M. 1974. **Socio-Political Thought in African Literature Weusi** (London: Macmillan).

Obiechina, E. 1975. **Culture Tradition and Society in the West African Novel** (London: Cambridge U.P.).

Sacks, S. 1964. **Fiction and the Shape of Belief** (Berkeley: University of California Press).

Said, E. 1983, **The World, The Text, and the Critic** (Cambridge Harvard U.P.).

Snead, J. A 1984. 'Repetition as a figure of Black Culture', **Black Literature and Literary Theory,** ed. Henry Louis Gato Jr. (N.Y.: Methuen).

Stratton, F. 1985. 'The Novels of Nurrudin Farah', **World Literature Written in English,** 25, I (spring), pp. 16- 3

Tompkins, J. P. 1980. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response , **Reader-Response Criticism from Formalism to Post-structuralism** (Baltimore: The John Hopkins Press), pp. 201-32.

Wright, D. 1989. 'Requiems for Revolutions: Race, Sex, Archetypes in Two African Novels **Modern Fiction studies** 35,I (spring), 1989, pp. 55-68.

علاء الديب (١٩٨٧) زهر الليمون (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

شكرى عياد (١٩٨٩) . «دمعة وسهم فى أعمال علاء الديب» أطفال بلا دموع (القاهرة دار الهلال) .

● اقرأ من شهادات العدد القادم :

عبد العزيز المقالح ــ عبد اللطيف اللعبى ــ عبد المنعم تليمة ــ فخرى لبيب ــ لطيفة الزيات ــ محمد أبو العلا السلاموني ــ محمد بنيس ــ مصطفى الكيلانى ــ مهدى الحسينى ــ نجيب محفوظ ــ نعيم عطية ــ نوال السعداوى ــ يحيى حقى ــ يسرى الجندى ــ يوسف القعيد

الحرية والأدب

انتقالات والتوأءات

يحيى عبد الله

كان من الممكن أن نفقد الذاكرة **كما قد أمكن أن** نفقد النطق ـ لو أنه كان بوسعنا أن **ننسى كما وسعنا** أن نلزم الصمت .

تاكيتوس ، **أجريكولا**

تاكيتوس

يقف اسم تاكيتوس عظيما وشهيرا ومخلدا فى مجال الحديث عن الحرية والقهر . هذا المؤرخ الرومانى صاحب **الحوليات والتواريخ وحوار الخطباء وأجريكولا وجرمانيا** ، لا يكتفى برصد زمن البطش والتنكيل الذى عاشه فى شبابه ، حيث قضى خمسة عشر عاما تحت حكم الإمبراطور دوميتيانوس ـ عمر شبابه ، ولكنه ، فيما يبدو ، قد أفاد من تلك التجربة الشخصية ليكتسب عمقا فى البحث عن أغوار أصحاب النزعات والممارسات الطغيانية ، وقدرة مذهلة على سبر نفوسهم (أو نفوسهن) ، واستنباط الحركة السيكولوجية من وراء أفعالهم ((أو أفعالهن) . ولقد صار بذلك دليلا أو مرجعا لكل من أراد استقصاء دوافع الإرهاب ، ما خفى منها وما ظهر . يصفه أحد الباحثين بأنه ، فى كتاباته ، قريب من سيليوس . ولكنى أجده قريباً من شوستاكوفتش . تذكرنى سيمفونيات هذا الأخير : الرابعة أو الخامسة أو العاشرة **بحوليات** الأول . وسواء صح هذا الرأى أو ذاك ، فإن أحكامنا التى تتجه إلى المقارنة بين كتاباته التاريخية والتأليف الموسيقى ، عند سيبليوس أو شوستاكوفتش ، إنما تشير إلى الروعة المهيبة التى تميز بها تاكيتوس فى موضعه من أزمة التعبير عند الفنان .

غير أن تاكيتوس يفرض علينا التزاماً خاصاً : هو ضرورة الولوج من باب التعليق التاريخى عند التعامل مع هذه الأزمة ، وليس من باب آخر . فنحن معه لا نتداول مقروءات أدبية ، أو نوعا من الفنون كالدراما والتصوير . ومع ذلك ، فإنه سوف يجمع فى مؤلفاته بين التسجيل التاريخى من ناحية والدراما أو الصياغة الأسلوبية التى يتسم بها الأدب من ناحية أخرى .

إنه ، باختصار ، يتصدر المؤرخين القدامى (والمحدثين ؟) في فن استدعاء الإحساس بالدراما . حينما يحرص على ترتيب ذكر الأحداث على نحو يصل به إلى إحداث تأثير ما ؛ عنايته الشديدة بتفاصيل تكوين الشخصية ؛ عمدا يلجأ إلى التشويق والتعليق ، وغير هذا من خصائص أسلوب يعتمد على التقابلات ، والمتناقضات ؛ واستعمال لغة ذات إيقاع خاص ، أو الربط بين عباراته على نحو غير مسبوق ؛ إننا مع تاكيتوس بإزاء تاريخ يقرب من الدراما الشعرية والشعر المأساوى على وجه خاص . اجتماع السخرية والحس المرير وبراعة الإفصاح عن مكنونات الأباطرة الذين راحوا يبطشون بالأدباء والمفكرين هو مما يجعل لأسطره ، فى ذلك الصدد ، رجعا لا يكاد ينتهى .

لا تفوتنا الإشارة فى حديثنا عن تاكيتوس إلى المعارضة الرواقية التى حمل لواءها أشراف روما ومثقفوها فى ذلك العصر الإمبراطورى ، معتبرين إياها أداة لمقاومة الشعراء والخطباء والمؤرخين والمفكرين على حد سواء . ترد أسماء لوكانوس شاعر **الفارساليا** ، وسنكا الشاعر والفيلسوف ، وهليفيديوس بريسكوس وبايتوس تراسيا وآخرين . وتُشهر أسماء مثل بروتوس وكاسيوس وكاتو ممن عاشوا نهاية الجمهورية ، وجابهوا يوليوس قيصر عندما حاول الاستئثار بالحكم ، بوصفهم رموزاً مضيئة فى مسار حركة الحرية . ولسوف يشهد التاريخ ، بعدهم ، مواجهات مماثلة . فالوجودية السارترية ليست إلاّ وجها منها . لا يفصل بين الفكر الرواقى والموقف الوجودى ، فى هذا الخصوص ، حيِّز كبير . لست ممن يدينون بالرواقية أو الوجودية ، غير أن موضوع الحرية والأدب ينطوى على ذلك البعد الفلسفى الذى لا تمتد جذوره إلى الرواقية فحسب ، ولكن أيضا إلى سقراط وأناكساجوراس .

ثمة اعتبارات

ومن ثم ، فإن تاريخ الآداب والفنون الإنسانية يحفل بالأمثلة التى تكشف عن نطاقات أزمة التعبير ، وتكرار ظهورها ، وتباين أدوات المعارضة ، بدءاً من ممارسة الطقوس الدينية وانتهاء إلى مقص الرقيب . يتنوع أعداء « المجتمع المفتوح » ؛ فمن سلطة عسكرية ، إلى نظام شمولى ، إلى تعصب عقائدى ، إلى شوفونية خرساء ، إلى تكتل حزبى ، إلى أيديولوجية مصمتة ، إلى ضراوة أكاديمية . نعم ، ما تتسم به الأكاديمية أحيانا ، من حزم مفرط وتدقيق مسرف،قد يصبح رادعاً لانطلاقة الفكر . وقد تبدو القصة كلها منذ قرون ما قبل الميلاد وحتى يومنا هذا مؤلمة ومؤسفة ، وقد تكشف عن حماقة التفكير وعدم اتساع الأفق مما لا يسمح بالرأى ونقيضه معا ، أو الفعل الخلاق وما يعاكسه من فعل خلاق آخر . وقد تكشف الصورة ، فى النهاية ، عن أعمال من العنف وممارسات قهرية تصل إلى النفى والقتل . أية وسيلة للقضاء على كل من يحاول أن يبدى فكرا خاصا فيما يختص بقضية عامة . إلا أنه من واجب المفكر الليبرالى النزعة ألا يقابل التعنت بتعنت مماثل . يحسن به ألاّ يتجهم أكثر مما ينبغى . فرب قيد لم ينكسر فى وقت ما ، قد قُدر له أن ينكسر فى وقت لاحق أكثر ملاءمةً . وقد يولِّد الكبت انفجارا صحيا . ورب انطلاقة قد تعطلت حركتها فى عصر ما ، سوف تؤتى ثمارها فى عصر آخر كان قد صار مهيئا لقبولها . مثل هذه السماحة لا تمنع ، بطبيعة الحال ، الشعور بالحسرة على ما فات . غير أنه يجمل أن يتسع إطار الصورة فلا تقابل النظرة المتزمتة بأخرى لا تخلو هى الأخرى من تزمت .

الأديب ، الشاعر ، الفنان هو ، قبل كل شىء ، فى حيرة من أمره ، ومن أمر أو أمور ما يحدث من حوله . ذلك القلق ؛ هذا التردد يمثل نوعا من الوقاية الطبيعية (التلقائية) ضد الإصرار الأعمى على علو صوت واحد . ممثلنا فى ذلك يوربيديس الشاعر المسرحى الأثينى . إنه يعشق المرأة ويلعنها . يلهج بالحديث المفعم بالحب عن أثينا ، ويهاجمها . يدين بوجود آلهة الأوليمبوس وينكرها . يشيد بالديمقراطية ويبدى هواجسه حولها . هذا التأرجح قد ينبعث من صميم التكوين العقلى والعصبى للشاعر . لكنه ، أكثر من ذلك ، يصل بنا إلى أحد أبعاد الأزمة المطروحة .

تحديداً ، فإن الشاعر الدرامى ، هنا ، لايجد فى زمنه استجابة كافية من جمهور لا يطيق استيعاب كل تلك المتناقضات . عدم الاستجابة الكافية يمثل نوعا من المصادرة . والشعور الذى يتولد من جانب الشاعر - رد الفعل على رد الفعل - لابد أن ينتهى به إلى مشارف العزلة والاغتراب .

أقدم شاعرنا هذا على النفى الذاتى فى أواخر حياته . وعموما فإن يوربيديس يقدم ، بوضوح كاف ، نموذجا للأديب الذى يسبق عصره ، ويستنفد طاقته الإبداعية فى محاولة استكشاف المستقبل ، وتحديد ملامح الوضع الإنسانى من خلال رؤيته المضطربة . ومن ناحية أخرى ، فإنه كان وليد ذلك العصر ، ونتاجا طبيعيا للحركة الفكرية التى سادت آنذاك ، وأعنى بها الحركة السوفسطائية . نحن لا نعلم تماما ماذا حدث . هل كان سوفوكليس ، الذى لم يتسم بروح التمرد كما هو حال يوربيدس ، مضطرا لكتابة **أوديب فى كولونا** بعد أن أثارت مسرحيته **أوديب ملكا** استياء بالغا ؟ وفى عبارة أخرى ، هل أتت المسرحية الأخيرة ، وهى ، على قدر علمنا ، آخر ما ألف ، بمثابة (بالينود) ، أى إعادة نظر أو رجوع أو تراجع عما سبق قوله ؟ أو النهاية المرضية ، إلى حد ملحوظ ، فى أوديب الكولونى قد جاءت تعويضا للنهاية المربكة والثقيلة الوطأة التى نعانى منها ونشقى بها فى أوديب الطيبى ؟ هل هى مبادرة صادقة لعرض رؤية مخالفة ؟ أو نحن ، حقا ، بإزاء حالة من التكفير عن إثم أدبى ؟ هل يمكن أن يهدأ المرء عندما يصل إلى الشيخوخة ؟ ولربما يتضاعف بؤسه ويأسه . هل ، على نحو آخر ، يرتبط التشاؤم والتفاؤل بعمر الشاعر ؟ غير أن الـ (Calibre) الذى يتصف به شاعر ما من الصعب أن يتبدل جذريا . ولنلاحظ أن المسرحية البالينودية المشار إليها تتضمن تلك الفقرة من غنائيات الجوقة :

« مَنْ أحب طول الحياة ولم يرض بالأجل المألوف فهو عندى أحمق مأفون . إن ما تحمله لنا الحياة الطويلة فى أكثر الأحيان أشبه بالشقاء منه بالسعادة ! لا أمل فى الفرح إذا تجاوز الإنسان حده المألوف ، وإنما الدواء الذى أعد لنا جميعاً هو الموت حين يقبل زورق أديس صامتاً لا يصحبه غناء الزواج ولا الموسيقى ولا الجوقة . خير الحظوظ أن لا يولد الإنسان ، وقريب من هذا الحظ السعيد أن يولد الطفل فلا يكاد يرى الضوء حتى يرجع أدراجه ويعود إلى حيث كان . . . »

من البالينودات الشهيرة فى تاريخ الأدب **الدفاع عن هيلين** لستيسخوروس . كما أن خطابات أوفيديوس التى بعث بها من منفاه ،وكذا (الأحزان) Tristia ، ومؤلفه عن المناسبات القومية عند الرومان Fasti ؛ كلها أعمال يأسف فيها الشاعر ، بطريقة أو بأخرى ، عما ارتكبه من ذنب ، (error) .

وعموما ، فإننا مع أوفيديوس ننتقل من مصادرة الجمهور بعدم الاستحسان أو الرفض إلى نوع آخر من المصادرة ، ألا وهى المصادرة الحكومية . قد لا يكون معلوماً حتى الآن لماذا نُفى أوفيديوس الشاعر الأوغسطى الوطيد الشهرة ، الموفور الموهبة . لكن الرأى يرجح بأنه قد نظم قصيدته **فن الهوى** ، فأعلن فيها عن إباحية أخلاقية لم يكن المجتمع الرومانى ، حينذاك ، يقبل المجاهرة بها رغم أنه كان يمارسها . تعارضت رؤية الشاعر الهازئة المهذارة مع دعوة أوغسطس الأخلاقية إلى استعادة القيم القديمة ، والأخذ بأسباب الحياة الماضية القويمة . حياة كان الرومان قد عرفوها فى بواكير حياتهم . ولكن كيف ؟ هل يمكن أن نعود إلى الوراء بمثل هذه السهولة ؟ هل يكفى النزوع إلى السلف بغية وضع حلول مصطنعة لانتفاضات وتحولات وقعت بدافع أو دوافع حتمية تاريخية؟. لقد عاشت مصر ، فى فترة ما ، تحت شعار الدعوة إلى العوْدة إلى أخلاق القرية ـ فماذا كان من أمر هذه الدعوة ؟ وماذا كان من أمر مصر ؟ فشل أوغسطس فيما دعا إليه . ونُفى أوفيديوس ، بغير رجعة ، رغم توسلاته وبالينوداته . أى أن روما لم تعد إلى أخلاق القرية ، ولم يعد أوفيديوس إلى روما .

وقد يتفق النوعان المذكوران من المصادرة : الاستهجان الجماهيرى يغذى القرار السلطوى بالإدانة . ثم إن هذا القرار نفسه يأتى دعما وتأكيدا للروح العامة . يتم اللقاء ، إذن ، بين ما تصدره هيئة رقابية أو صحافة مؤثرة ، أو مجمع كنسى أو جامع أزهر من فتاوى وأحكام وبين الشعور السائد الملتهب . فالتشكك الزائد أو التهكم المفرط يستحيل عند كلا الطرفين إلى استخفاف خلقى ، والقلق البالغ قد يفسر بأنه خروج عن معانى الفضيلة والاستقامة .

التحول من رأى إلى رأى يصير كالمسخ غير المشروع ، وهكذا . وبقدر ما تذيع شهرة الشاعر من حيث الموهبة ، بقدر ما يشيع المأخذ عليه بأنه إنما يلهو بتلك الموهبة . **الأشباح** لإبسن ، **وفى الغرب المدلل** لسينج . من بين عديد من الأمثلة ، مسرحيتان لقيتا استنكارا على هذه الشاكلة .

ولا ننسى راسين حين راح يبرر ما فعله فى فيدر ، بأن يكتب لها مقدمة تفسيرية ، جاءت خلواً من القيمة ، باهتة ، لا طعم لها أو رائحة .

بيد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد . والسؤال هو الآتى : هل كان ممكنا للشعراء الذين سبقوا أوفيديوس أن يلاقوا المصير نفسه ؟ شعراء القصيدة العاطفية أعنى . على أية حال ، لقد كانوا أكثر حرصاً على المداراة ، وأكثر براعة فى الالتواء . جاللوس ، رائدهم ، فقد حياته ولكن لأسباب أخرى (جاللوس هو أول ولاة مصر من قِبل أوغسطس) . المواقف يختلط بعضها مع بعض . ذكاء الناقد وحصافته يعجزان عن متابعة ما حدث . لقد كان بوسع كاتوللوس من قبل أن ينتقد يوليوس قيصر مباشرة ، إلاّ أننا مع كاتوللوس لم نزل فى عصر الجمهورية الرومانية ، أى الديموقراطية .

ولكن ماذا عن بروبرتيوس وتيبوللوس ؟- اللذين لم يمسها ضر . أوَلَمْ يكن أوغسطس قد تهيأ بعد لممارسة سلطانه الأوحد ؟ أم لأن مايكيناس راعى الآداب والفنون فى تلك الآونة كان قد فرض حمايته كما أولى صداقته وأسبغ من نعمائه على بعض هؤلاء الشعراء ؟ بروبرتيوس ينفى عن نفسه ، صراحة ، القدرة على تمجيد أوغسطس والإشادة به ، ذلك أنه قد وقع فى غرام كينثيا ، ولم يعد صالحا لأن ينظم نوعا آخر من الشعر . تتجلى عبقريته فقط فى التعبير عما يعتمل به فؤاده من هموم وأوجاع وأحزان . إلاّ أنه ، فى حين آخر ، يبعث إلى الذاكرة بصورة المرأة ـ الزوجة الرو انية الفاضلة (matro-na) .ساخرا ياترى ،أم تمشيا مع مشروع أوغسطس الأخلاقى ؟ مهما يكن من أمر فإن كينثيا تغلب ، فى النهاية ، على أية صورة نسائية أخرى . تيبوللوس ، بدوره ، ينأى بنفسه عن مجريات عصره . أوَذلك الموقف السلبى يعنى ، لديه ، الرفض ؟ . الحروب والانتصارات ، الأمجاد والطموحات لا تساوى شيئا ، إذا ما حُرم من دموع فتاته وولولتها عليه حينما يقضى نحبه بعيدا عنها . اليجيات الحب تلك،ذوات الطابع الشخصى ، تعد حالة من الهروب والتقوقع دونما الرغبة فى إتيان فعل إيجابى : اجتماعى أو سياسى . مات أصحابها فى سنين مبكرة من أعمارهم . وتشابكت مشاعر الحب الرومانسى باللهفة على المرأة . انطوى الحنين إلى العزلة والانفراد على أفكار ومبادىء قومية . تواترت الانفعالات والتوترات على نحو لم يسبق ظهوره من قبل . تكاثف الظل أكثر مما وضح الضوء . وأخيرا ، قد نقول بأنهم قد خرجوا من تجاربهم منهكى القوى ، خائرى العزيمة ، لكنهم لم يتعرضوا لما تعرض له أوفيديوس ، الذى لحق بهم وسار على دربهم . فيما يبدو أنه كان صريحا سافرا أكثر مما يلزم ، فلقى مصير النفى العارم .

الكاشف والمكشوف

واقعة نفى أوفيديوس تجرنا إلى الحديث عن المكشوف فى الأدب . مدى ما يسمح به الأديب لنفسه ومدى ما يُسمح له بأن يخوض عملية الوصف والإشارة والتعليق على العلاقة الجنسية ، سواء بين الجنسين ، أو فيما يندرج تحت اسم المثلية (هوميوفيليا) . وفى البدء نقرر بأنه إذا كان كل عمل أدبى هو ، فى صميمه ، محاولة من جانب صاحبه لكشف أو إعادة كشف الواقع ، فإن مضمونه الذى يتكشف لنا لن يخرج عن حدود التجربة الإنسانية المنسلخة عن ذلك الواقع . المنسلخة وليست المنفصلة . كل قطعة أدبية هى ، فى النهاية ، حالة كشف . وكل تجربة إنسانية هى موضوع ذلك الكشف . فإذا ما عمد الكاتب إلى استطلاع التجربة الحسّية ، فإنه ، بالضرورة ، سوف يعمل على أن يسبر غور هذه التجربة من جديد . إلاّ أنّ مفردات تجربة الجنس ، على وجه الخصوص ، ترتبط ارتباطا وثيقاً بالأعراف والأوضاع القيمية السائدة والمسيطرة . تلك التى يتم التعبير عنها من خلال قوانين رقابية تقيم حظراً على الكاتب ، فتلزمه بالتوقف عند حدود معينة ليس عليه أن يتجاوزها ولكن كيف يمكن (تعيين) تلك الحدود ؟

هنالك ، أيضا ، ما يسمى بالـ decus أو الـ decorum وتعنى ، فى اللاتينية ، اللياقة . واللياقة هذه ، إلى جانب كونها متصلة بالشعور الأخلاقى العام ، فإنها تمثل ، كذلك ، عنصرا جوهريا من عناصر الإبداع الفنى . وصف العلاقات الجنسية فى صورها المختلفة وأشكالها المتنوعة يخضع لما يقضى به الفن - الذوق الفنى - من ناحية ، وما يمليه الحس الاجتماعى من حجب ومنع من ناحية أخرى . ولكن كيف يتأتى لنا (تحديد) مبدأ اللياقة ؟ رغم قصورنا فيما يتعلق بالتحديدات

والتعيينات ، فإن الفنان لا يحق له أن يمارس حرية مطلقة فيما يتعلق بكلماته وتعبيراته ، أو عند تشخيصه ورسمه لمكونات الجنس النفسية والعقلية . وهو ، إن فعل ذلك ، صار أدبه أو فنه (؟) مكشوفا وليس كاشفا . واستحال أدبه أو فنه إلى حركة عنيفة للمساس بتابو ، اجتمع الناس على وجوب عدم المساس به .

غير أن المسألة ليست على هذا الوجه من التعميم . فلنلاحظ ، مثلا ، أن تابو الجنس فى صوره الأدبية والفنية ، ليس على القوة نفسها أى على القدر نفسه من التحريم ، فى مجال الممارسة الحياتية . ثم إنَّ الدراسات الأنثروبولوجية تدّل على أنّ تلك الممارسات الحياتية لا ينظر إليها بعين واحدة ، وإن اختلاف المجتمعات الإنسانية التى تتوزع جغرافياً وتتباين حضارياً يستتبع اختلافاً فى تلك النظرة . كما أنّ المعالجة الفنية تنطوى على أساليب عدة . وما يسمى بالأدب المكشوف لا يسير على وتيرة واحدة . الشاعر ،الفنان، لا يتبع نهجاً واحداً لا يحيد عنه . وبالإضافة ، فإن المقومات الجمالية لعمل أدبى أو فنى غالباً ما تؤدى وظيفتها بطريقة سحرية ، أعنى فيما يصل إلينا من تأثير . فيما يعرف بالـ Nude يفترق عما هو Naked . لا نعجب من القول بأن المستور قد يستثيرنا أكثر من المكشوف ، وأن الإيحاء بالجنس ليس قاصراً على وصف الفعل الجنسى . قد يختلط الإفصاح عن الجنس بالفكر الجاد حينا ، أو الفكر العابث حينا آخر ، أو التصوير الموضوعى ، لا أكثر ولا أقل ، حينا ثالثاً . وقد يحمل هذا الوصف الصريح دلالات تتصل بالحياة والإخصاب ، أو العقم والفناء . قد يصبح الجنس أداة لإشهار الإيمان ـ التسليم والسلام ، أو لإعلان الرفض والنبذ والتمرد . قد يكون وسيلة للهروب من الواقع ، أو الاعتراف بهذا الواقع . قد يصير الجنس رمزاً إلى هوة سحيقة لا منجاة للمرء منها ، وقد يستحيل إلى طوق نجاة ـ علامة إنقاذ . قد يعنى الجنس فضلا من أفضال الله على البشر ، وقد يعنى عملا من أعمال الشيطان . فضّ البكارة يترادف مع إطلاق أو انطلاقة الحيوية من مكانها ، حيث العذرية تتحول إلى أمومة . ويترادف ، كذلك ، مع القمع والهزيمة والاندحار ، حيثما نبلغ حالة الخزى والانكسار .

الشاعرة سافو (أو بسافو) بإمكانها أن تتحدث عن التجربة العشقية بكلمات لا تخدش الحياء ، لكن ليس كل الشعراء يمشون على طريق سافو . وليس هنرى جيمس كهنرى ميللر ، كما أن الجنس عند فيدكيند لا يماثله الجنس عند ستردنبرج . مسرح تنيسى ويليامز الذى يتعامل مع المكبوتات الجنسية ، فى مجمله ، مسرح كاشف وليس مكشوفا . ومع ذلك ، فإن مجرد الإلحاح على وجود دوافع جنسية ، تتجسم لنا على المسرح ، يجعلنا نتردد فى الحكم على متى ينتهى الكاشف ليبدأ المكشوف ، أو العكس . وإذا كان كل من بوكاشيو وبترونيوس ود . هـ . لورانس يمثل حالة صارخة من البيان الجنسى ، فماذا عن « نشيد الإنشاد » . أنتقى من العهد القديم ما يلى :

« ليقبّلنى بقبلات فمه لأن حبَّك أطيبُ من الخمر . . . أنا سوداءُ وجميلة يابناتِ أورشليم . . . أخبرنى يامن تحبُّه نفسى أين تَرعى أين تربض عند الظهيرة » .

(الإصحاح الأول)

« كالتفاح بين شجر الوَعرِ كذلك حبيبى بين البنين . تحت ظلّه اشتهيت أن أجلسَ وثمرته حلوةُ لحلقى . أدخلنى إلى بيتِ الخمر وَعَلمهُ فوقى محبَّة . أسندونى بأقراصِ الزبيبِ أنعشونى بالتُفاح فإنى مريضة حبًّا » .

(الإصحاح الثانى)

« فى الليل على فِراشى طَلبْتُ من تُحبه نفسى طلبتُه فما وجدتُه . إنى أقومُ وأطوفُ فى المدينة فى الأسواقِ وفى الشوارع أطلبُ من تحبه نفسى . طلبته فما وجدته » .

(الإصحاح الثالث)

و « هاأنت جميلة ياحبيبتى هاأنت جميلةٌ عيناك حَمامتان من تحت نقابكِ .
شَعْرك كقطيع معز . . . . أسنانك . . . شَفَتاكِ . .
وفَمك . . . عُنُقكِ . .
ثَدياكِ . . . . شفتاك . . . تحت لسانكِ عسل ولبن
ورائحة ثيابك » . .

(الإصحاح الرابع)

«وأنا نائمة وقلبي مستيقظ . . . قد خلعت ثيابي فكيف ألبسها، قد غسلت رجليَّ فكيف أوسخهما»

(الإصحاح الخامس)

ونمضي مع نشيد الإنشاد :

« شعرك . . أسنانك . . ما أجمل رجليك . . دوائر فخذيك . . . سرتك . . . بطنك . . ثدياك . . عنقك . . عيناك . . أنفك . . . رأسك . . » وباختصار ، « ما أجملك ما أحلاك أيتها الحبيبة باللذات » .

محمود البدوى

نشيد الإنشاد مستمد من بيئة دينية لا تخلو من بيئة دنيوية ، لكن ما فعله محمود البدوى فى أدبنا المصرى المعاصر هو الاستيحاء من بيئة دنيوية صرف أو تكاد تكون كذلك . يأتى البدوى فى أعلى قائمة الذين أثاروا الحدود الواقعة بين الكاشف والمكشوف . لم تتعرض قصصه على حد علمى لمنع رقابى . المرأة ، عنده ، هى موضع للقوة والضعف معاً . الحدث القصصى يتحرك بموجبها ويمضى تبعاً لها . منذ الأعرج فى الميناء ، أو ربما قبل ذلك ، وحتى آخر مجموعاته القصصية ، يؤكد البدوى نفسه رائداً للقصة القصيرة التى تدور فى فلك الجنس . ما يدعو إلى الدهشة والحسرة معاً أن هذا الرجل لم يلق اهتماماً كافياً من دارسينا . أترك مُهمة فحص محمود البدوى إلى غيرى . وأنتقل ، الآن ، إلى واحد من أبرز تلاميذه ـ وأكثرهم نبوغا ودهاء .

رامات إدوار الخراط

يتعامل إدوار الخراط مع الجنس باعتباره طقساً . وهو ـ عندما يفعل ذلك ـ يؤدى لعبة ماكرة . الخراط يتخذ الطقس أداة لتحطيمه . وعند تحطيمه ، كما نلاحظ ، يسعى إلى التشييد والبناء . يتردد الخراط ، فيما يبدو ، بين العقيدة والمذهب ، فلا يجد خلاصا من هذا التردد إلاّ فى الجنس ، لكنه خلاص موقوت . ويظل إدوار الخراط حائراً بين العقيدة والمذهب . هو يحاول أن ينشىء صرحاً عالياً من جماليات اللغة والصورة ، لكن لا ليعلو فوقه وإنما لينكفىء تحته . وفيما أحسب ، فإنه قد أوقع نفسه فى دائرة خبيثة . تحتاج الطقسية إلى مهارة وبراعة المؤدى ، وإدوار يملك هذه البراعة ، وتلك المهارة . ترغمنا الطقسية على أن نرهف السمع ، وأن نقبل الوضع ، وأن نشارك بالمشاهدة فيما يجرى أمامنا من مستلزمات الأداء التركيبى . ولقد أفلح الخراط فى أن يشد انتباهنا وأسماعنا ، وأن ينّظم ترقبنا حسب إيقاعه الخاص . للطقسية مقومات بلاغية وأسلوبية تعمل عمل السحر فى أنفسنا ، تجذبنا وتهزنا ـ يكاد يقرب فعلها من فعل التنويم المغناطيسى ، والخراط يفعل فينا كذلك . لكنه يفعل أكثر من ذلك . إنه فى سعيه المقصود لأن يحطم تلك الطقسية التى يؤديها ، يستثيرنا ويربكنا . إنه ، بوعى شديد ، يعوق نفسه عن رتابة تلك الطقسية التى يلح عليها ، فيضيعنا . ماذا علينا أن نفعل ؟ لأنقل إلى القارىء صفحة من صفحات روايته (رامة والتنين)،صفحة غير منتقاة ، وليست ذات دلالة خاصة . إعجابى بإدوار هو إعجاب القارىء التلميذ ، ولست أدعى بأنى أقف منه موقفا نقديا . ومن ثم فلن أسمح لنفسى بالتعليق على كتاباته . ولأدع القارىء الرشيد يحكم بنفسه على ذلك الخلط بين الكاشف والمكشوف : لستُ إذن ناقد أدب ، لكننى ناقل أدب . الصفحة ٨٢ من(رامة والتنين)(منشورات المؤسسة البشرية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٠) :

« حبيبتى . . حبيبتى . . حريتى وأنين صلاة الجسد فى المحراب المفتوح المنتهك أى أرضى المستباحة لن يغتصبك بشنس إلَهك المُقرن القاسى أبدا . أبداً النشوة الأنثوية بالاغتصاب والرضى وارتعادة الجسد المتمرد ينتفض ويشب ويرتخى عذباً طرياً كأنه يتلاشى » . . إلى آخره . . إلى آخره

رامات محمود البدوى لا يفعلن مثلما تفعل رامات الخراط . البدوى لم يلجأ إلى الطقسية ، بل راح يصف الحيوية الجنسية بين البشر . دلالات أسطورة الجنس معنى بها أن تكون وثيقة الارتباط بصراحة الجنس ، وإلا ضاعت الأسطورة ، وتاهت الدلالات .

كأن

تنتهى قصة يحيى حقى بعنوان (كأن) على النحو الآتى :

« ولكنى قطعت الحبل الخفى الذى كان يشدنى إليه

لألتحم به ، وأعيش حياته ، لم أذهب للزنزانة بل عدت إلى بيتى . سألنى أهلى أين كنت . أجبتهم : كأننى كنت فى حلم دهمنى فيه كابوس لعين فظيع . رأيتنى كأننى أخطو فى تل زينهم ، وبارشادى استخرجت اثنتى عشرة جثة مهتوكة لصبية صغار ، ماتوا خنقا . وبقيت ضحايا أخرى لم يعرف أحد عددها إلاّ أنا . رأيتنى وكأننى . . قطعوا كلامى قائلين : أتظل طول عمرك وليس لك قول إلاّ كان مسبوقا بكلمة كأن ؟ تعبنا من كأن هذه . ألا شىء عندك هو الحق ، والصدق ، والخبر اليقين ؟ » .

مع بعض الذين يصعب علينا التوصل إلى معانى كتاباتهم يظهر السؤال : ماذا بالتحديد يريد الكاتب أن يقول ؟ ولكن ماذا لو أن الكاتب لا يريد أن يقول شيئا . ماذا لو أن لماذا هذه تنتقص قيمتها لديه ؟ وأن ما يشغله أساسا هو أمر آخر . ورغم الإحساس الذى لا ينقطع بحماقة هذا السؤال (عن المعنى) ، إلا أنه (أى السؤال) يظل قائما . فالقصة أو الرواية أو المسرحية لابد أنها قد انبعثت من فكرة أو حالة فكرية ، أو انفعال لا يخلو من فكر . النتاج الأدبى لا يمكن أن يكون فقط نتيجة لعبة إبداعية : براعة تصويرية أو مقدرة بلاغية . حقاً إنّ يحيى حقى واحد من الذين يغرمون بتلك التصويرية أو البلاغية تأتى مخففة تماماً من أية صنعة ظاهرة ، وهو فى سبيل ذلك يلجأ إلى التفافات والتواءات يكلف بها ويتقنها ، مؤمنا بأن الفن هو إخفاء الفن (ars celare artem) ، ومع ذلك فإن تلك الالتواءات تشى بوجود قصد آخر : أن المعنى يكمن فى إخفاء المعنى . تخف أحيانا أشكال الالتواء عنده ، وتختلف درجاته من قصة إلى أخرى ، لكن الالتواء فى قصته (كأن) يأخذ منحنى شديد الوعورة . وكأنه حريص ، هنا أكثر من أى وقت آخر ، على تطبيق ذلك المبدأ :

المعنى فى إخفائه أو تخفيه . يتناقض الظاهر مع الباطن . يتعارض المظهر كلية مع ما يتوارى من ورائه . يقبع المعنى فى زاوية مختبئة ، فى حين يعمل المعنى السطحى على التعتيم ، أو لنقل على مزيد من التعتيم على هذه الزاوية . « تعبنا من كأن هذه . ألا شىء عندك هو الحق والصدق والخبر اليقين ؟ » . الحق والصدق والخبر اليقين ، مثل هذا هو ما نطلبه ونسعى إليه ، هو ما قد نعركه ثم ندركه . هو ما نخبره ثم نفهمه . هو ما يوفرّ لنا الأسباب والنتائج . هو ما يتفق وقدراتنا على الاستيعاب والتحليل والتفسير . هو ما يتماشى مع قوانين الحياة اليومية العملية التى نعيشها تحت سماء واحدة وعلى أرض واحدة . هو ما يتوافق ونظام الطبيعة المحيطة بنا : شتاء وصيف . ليل ونهار . برودة وسخُونة ، وهكذا . أمّا هذه الكأن اللعينة فلا تصل بنا إلى شىء . لا تحدد معلما بعينه ، ولا تدل على موقف واضح أو حدث قد حدث . إنها لا تبين عن أمر يمكن مناقشته أو الحكم عليه بالضد أو المع . هذه الكأن ليست واقعا أو حقيقة ، كما أنها ليست زيفا أو بطلانا . إنها تقع فى موقع يتوسط الإمكان وعدم الإمكان . ومن ثم يتضاعف اضطرابنا ، ويتفاقم ارتباكنا ، ويزداد عجزنا عن التعليق ، أو الفهم أو حتى الاستفهام . إنها ، حقا ، مصدر إرهاق وتعب ، على نقيض ما نشعر به عندما نواجه الحق والصدق والخبر اليقين . هذه الكأن يختلط فيها كل شىء ، فلا نعود نعرف ماذا حدث بالضبط ، أو ماذا جرى على وجه اليقين . تتوه منا الأبعاد والمسافات ، المقاييس والمكاييل التى تتحدد وفقا لأرقام وأحكام رياضية ، قد نجهلها الآن ، غير أننا على ثقة بإمكانية اكتشافها وتعرفها فى وقت لاحق . الجهل الحالى بما هو كائن لا ينفى إمكان العلم به مستقبلاً . إنها مسألة وقت . (كأن) تسلمنا تلك الثقة فى إدراك أية معرفة لاحقة ، وتوقع بنا فى متاهة عقلية مؤلمة . ويحيى حقى يعمد إلى تأكيد هذه المتاهة من خلال كأنه التى لا يكاد يتوقف ذكرها .

قصته تحفل ، كذلك ، بالرغبة العنيدة فى مواجهة تلك المتاهة . فالراوى يدخل ، بإرادته ، مناورة جهنمية شيطانية (أو ما يشبه ذلك) ، مستحيلة (تكاد أن تكون) . يقول ضمن ما يقول :

« إنسان مجهول عندى يجذبنى إليه شيئاً فشيئا ، حتى إذا التصق جسدى بجسده شفطنى داخله . أصبحت أنا هو . ماضيه ماضى ، وبقية عمره ستكون بقية عمرى . واختلط الإحساس بالبرودة ، لاشك أنها برودة الخوف شعور بلذة غريبة . هى انتصار نزعة فدية لا أدرى متى بدأت . أن أنخلع عن نفسى . أن أضعها فى حقيبة أقفلها وأتركها فى البيت . أن أذوب فى شخص آخر . ليس شرطاً أن يكون التقمص بعد الموت . جائز جداً أن

يتم أثناء الحياة . هى لذة السفر إلى بلاد مجهولة . إلى آفاق مسحورة . إلى عالم جديد . لذة مضاعفة الحياة مثلين ، وبلا انقطاع بينهما . فلن أكف فى حياتى الجديدة عن إلقاء نظرة من بعيد إلى نفسى التى تركتها ورائى داخل حقيبة قفلتها عليها ومضيت . يُقال عن الروح أيضا تظل أياما تنظر من عالمها العلوى إلى الجسد الذى فارقته مطروحاً على الأرض . انتظر . مازال هناك تعليل آخر لتلك اللذة . فأنا موعود بأن أتقمص إنسانا كبقية الناس ، له ماض فذ ، لم تجن الغرائز المكتومة على مسرحى ، كما جنت على مسرحه ، له روعة انغلاق حمم البركان الثائر وألسنة لهيبه . لم يكشف الشر الدفين عن وجهه فى سجلى كما كشفه فى سجله . شر مهول . له سحر العبقرية ، ونداءات من ماضى الخليقة . جلجلة الرعد صراخها ، وجنون الغرائز وعبقرية الشر لها أيضا جمالها . لعين وفاتن معاً . أما مستقبله ، فمحفوف بالخطر ، قد يقوده إلى حبل المشنقة . كأنى تعبت إلى حدّ التخمة من السلم والدعة فاشتقت إلى الخطر أعيد به صدق مذاقى لطعم الحياة » ، (ص ص ٤ ، ٥ ، ٦)

رغم الغموض الذى يكتنف الموقف برمته ، فإن الدوافع التى تدعو البطل (الراوى) إلى الالتحام والتقمص والذوبان فى شخص آخر تبدو واضحة نسبيا . فكما يصرّح ، إنها الرغبة فى الانخلاع عن الذات . فى ارتياد (آفاق مسحورة) والسفر إلى بلاد مجهولة ، (ولذة مضاعفة الحياة) حينما يعيش المرء حياة شخص آخر ولا يكفّ عن حياته هو . ولكن عندما ننتقل إلى التعليل الآخر الذى يعرضه لنا ، يبدو الدافع وقد اتخذ صورة مختلفة ولا نقول مخالفة . فما يُسبب الانجذاب ، الآن ، هو ما يرتبط بعبقرية الشر من جمال ، وما يصحب جنون الغرائز من روعة - (نداءات من ماضى الخليقة) . وباختصار ، فإن انطلاقة الذات من كل ما يعوقها ويكبتها هو أمر لعين وفاتن معاً .

لاريب أن حرية الكاتب ، فى التعبير الصريح عن موقف كهذا ، تخضع لمحظورات رقابية . وأديبنا « يحيى حقى » لا يريد فقط أن يفلت من تلك المحظورات ، لكنه يعتقد ، فيما أحسب أن التصريح الجهورى ليس مما يقتضيه فنه . عليه إذن أن يتبنى شكلا ملتويا . الالتواء ، معه ، ليس بغرض التحايل فحسب ، لكننا هو كذلك جزء صميمى من عملية الإبداع . ومن ناحية أخرى ، فإننا سوف نمضى فى تلك التجربة الفذة : التقمص والذوبان فى أو مع الشر ، إلى حيث أبعاد أخرى ليست بأقل أهمية . فالحنين البدائى الذى يشدنا إلى ما هو لعين وفاتن معا لا يُوظف ، فى قصته هذه ، توظيفاً فلسفياً محضا - على نسق فاوستى ، ولا يعبر عن مجرد توق فردى إلى الانخلاع عن النفس الهادئة ، الوديعة ، المسالمة ، لكنه يعمل فى إطار الكأن المشار إليه من قبل ، اعتبارها مسببة للإعياء الإنسانى العام : تعبنا من كأن هذه ! هنالك الآخرون الذين ينوؤ ن عن حمل ثقل هذه الكأن فلا يطيقونها . هؤلاء الذين يتطلعون دوماً إلى الحق والصدق والخبر اليقين . وهناك ، فى الطرف الآخر ، الراوية الذى لا تتطابق تجربته المعاشة إطلاقاً مع أى حق وأى صدق وأى خبر يقينى . يترتب على ذلك أن فارقاً شاسعاً يفصل بين الطرفين . الآخرون فى جانب ، والراوية وصاحبه السفاح من جانب آخر . غير أنه الانفصال الذى ينطوى على صلة . مثل هذا الفارق البيِّن لا يلبث أن يتخذ وجها اجتماعيا يحيل إطلاق كوامن الشر وارتكاب الجريمة ، وما يغلف تلك النداءات والصرخات الغريزية من جمال وروعة ، إلى موقف أو حالة يفرزها الوضع الاجتماعى المادى والمحسوس . السفاح هو من أبناء حى زينهم . ولسوف يتحقق لنا من حديثه عن نفسه أنه يحمل إلينا ، على غير ما نتوقع ربما ، حقا وصدقا وخبراً يقينيا . فلنستمع إلى بعض فقرات مما يفضى به :

« المهد الذى وُلدت فيه حى زينهم ، قال لى ، وألفت طفولتى . إنه هو الأصل من العالم الذى خلقه الله . تقبلته كما هو بلا حجة أو تعليل ، منه أو منى . كل ما عداه شذوذ ، أو خلل ، أو لغز ، أو إهدار للمنطق . . . ما هو سكن الإنسان ؟ لقلت إنه لفلفة دروب ضيقة حتى تنتهى إلى آخر بيت فى حارة مسدودة ، مستنداً إلى التل . فتجد على يمين الباب مندرة ، أرضها تراب ، هى التى نشأت بها منذ مولدى إلى أن خرجت منها إلى السجن وأنا فتى يافع . وما النهار ؟ لقلت لك

إنه العتمة والذباب وأكوام القمامة على الصفين .
وما الليل ؟ هو حبسة مع الظلام والبعوض والبراغيث .
وما النور ؟ هو لمبة صفيح سهارى بلا زجاجة . . .
وما الرائحة ؟ هى نفث فروة خروف . . . وما الأكل ؟
الفول المدمس والنابت والطعمية والباذنجان المقلى وسلطة القوطة ومدد من بلاص عسل أسود .
وما النعيم ؟ لقلت لك إنه كوب من الشاى الأسود ، والعين لا تزال مغمضة بعد النوم ، أو قرش تعريفه يعطيه لى أبى بين الحين والحين . وكل شىء عدا هذا من أناس ومسكن ومن نهار وليل ومن نور ورائحة وطعام ونعيم حديث خرافة » . (ص ص ١٤ ، ١٥)

حديث الخرافة كما يلهج به الغير ، هو حديث الصدق والخبر اليقين بالنسبة للسفاح ، أو العكس . تميزات موجعة ، صورة اجتماعية كئيبة لا نجد لها سوى جماليات التعبير تعويضا . إلاّ أن التعويض الجمالى لا يكفى . ويظل الواقع المريع مريعا . مهما جاهدنا ، مهما أخلصنا فى بذل الجهد . سُدت الطرق أمامنا ، ولم يعد أمامنا سوى شبح حبل المشنقة . والأكثر إيلاماً أن ذلك الشبح يغدو واقعاً . فلقد وصلنا ، أخيرا ، إلى الحكم بالإعدام . لن تضلنا رشاقة وأناقة اللغة عند يحى حقى عما تحمله إلينا عباراته من ضراوة وقسوة الصورة فى مجملها . الأمر الذى عهدناه فى بعض كتاباته الأخرى (انظر ، بصفة خاصة ، **الفراش الشاغر**) . بيد أن الحدث فى (كان) يُفضى إلى المحاكمة . والمحاكمة تجرنا إلى أفكار تتصل بالعدالة . والحكم ليس قضائيا فحسب ، لكنه يصدر ، كذلك ، عن المجتمع الذى نعيش بين جدرانه . نحن الذين نصدر ذلك الحكم . مجتمع يضم بين أعضائه أرقى الأحياء جنبا إلى جنب سكان تلال زينهم . نحن الذين قد أصدرنا هذا الحكم ، وعلى وشك أن نصدره مرارا وتكرارا . إن ذلك الفتى اليافع القابع فى قفص الاتهام ، يقصّ علينا أيام طفولته التى لم يكن أبداً مسئولاً عنها .

« إن لم أكن استحق منكم الرحمة ، فأناشدكم ، على الأقل ، ألاّ تقولوا بأن هذا السبب من اكتسابى ، عن إرادتى ، من صنعى . واتركوا لى وأنا جالس فى عذاب هذا القفص ، انتظر صدور الحكم ، شيئاً من الراحة . لبعض الأمل بأن يكون السبب قد جاءنى بالوراثة ، أو راجعاً إلى خلل عضوى ولدت به ، ولست مسئولاً عنه . فى إحدى الغدد مثلا . سيزداد أمرى وضوحاً حين تروى أنت عن حكايتى مع أبى وأخى الأكبر » (ص ص ١٩ ، ٢٠)

حتى لو ازداد أمره وضوحا ، فلن يسمح له المجتمع نحن ، ببعض من تلك الراحة . كتب يحيى حقى كأن وكأنها نوع من الاعتراف بالذنب بأننا لم نفعل ذلك ، ولن نفعل ذلك .

القديسة ميلادة

يجمل بالكاتب أن يدور ويلتف ، فيما إذا تعرض للتعليق أو إبداء الرأى مما يُنقل إليه من انطباعات من العقيدة الدينية التى ينتمى إليها ، أو عقائد الآخرين الذين يحيطون به ، يدور هو وهم فى فلك واحد . أو ربما اتسع ذلك الفلك ليشمل مجتمع الإنسان كافة . ذلك أن المصارحة قد تخدش المشاعر وتؤذى الوجدان وتستثير الحس البدائى بالتحريم والتكفير . هذا كفر . هذا حرام . مثل هذه الصيحات الغاضبة تنقلنا إلى مستوى اللاوعى الجماعى ، حيث تتبدى شراسة النظر إلى من يخرج عن إجماع القبيلة ، أو اتفاق الجماعة على معتقد يمس المساس به كيانهم القائم ، ويهتز باهتزازه وجودهم الحياتى أو تصورهم لما بعد الحياة من حياة . الزندقة والهرطقة والإلحاد هى ميكانيزمات ردود فعل ذلك اللاوعى . وسواء كانت صحيحة أم خاطئة ، فإنها تتصف بالشراسة .

غير أن عملية الالتفاف والدوران والمداراة لا تأتى فقط بغية اتقاء هذه الحالة العدوانية ، لكنها ، كما ألمحنا من قبل ، تؤدّى بمقتضى احتياجات فنية . وكأن جماليات التعبير لا تكتمل إلاّ بها ، إزعاج العقل الباطن لا يتحقق إلاّ باستعمال وسائل باطنية . قلب المائدة رأساً على عقب يحتاج إلى خيط رقيق واه ، لا يكاد يُرى . يلتف هذا الخيط حول واحد من أرجلها الأربع . الأمر فى منتهاه ليس كالأمر فى أوله أو أواسطه . الالتواء الثعبانى إنّما يتم زحفاً على الأرض بإيقاع بطىء . حركة الالتفاف بغرض القنص أو الاقتناص لا تأتى إلاّ مكراً ودهاءً .

المداورة تعنى المناورة ، والالتفاف يعنى حصاراً يخفى معالمه . تكتيك خاص يجره سعياً إلى الانقضاض الشامل على معتقدات المرء السقيمة ، أو بغية انتشاله من وهدة الخزعبلات المريضة التى تعوقه عن الحركة الصريحة المستقيمة .

ثمة فارق أو مفارقة بين العقيدة فى مبدأها ومراحل الاعتقاد التى تتلوها ، بين الحس الدينى والطقس الدينى ، بين حرارة وبساطة النبوة ، ثم ما يعقب النبوّة من تكلف واصطناع وتراكم المظاهر والشعائر والرموز . محبتنا لله تخالفها خشيته . الدين متاهة لاشك . يصير الفهم معه مستغلقاً تماما ، والحكم معلقا دوماً . المرء بين شر لا يدرى من أمره شيئا وخير يهفو إليه ولا يريد أن يتصف إلاّ به . أقدار بنى الإنسان مربوطة بنجوم لا تضىء . والرغبة فى المعرفة تسحقها ضرورة الإيمان بغيبيات لا تخضع لطاقتنا على المعرفة . الله « ليس كمثله شىء » . عبادة الوثنى أوتخلو من روح ؛ وعبادة الروح أو لا تنطوى على وثنية ؛ قصص الأنبياء تجمع بين الواقع والفانتازيا . الخيال الإنسانى يختلط بالوحى الربانى . وتتوالى المتناقضات : فاليأس من الإيمان قد يكون نوعاً من الإيمان ، وإنكار إمكانية الخلاص هو فى حد ذاته ضرب من الخلاص .

القديسة ميلادة هى قديسة فعلا ، ذلك أنهم صنعوا منها قديسة رغما عنها . إنها قديسة حقا ، ذلك أنهم جعلوها أداة للارتزاق والإتجار والتحايل على الكسب . عنصر كهذا يبين عن توتر، ورواية غالب هلسا (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) نرتكز على ذلك التوتر . غير أن التوتر عند هلسا يأخذ طابع المشاكسة والمناكفة . شخوص روايته يناكف ويشاكس بعضها بعضا . من أولها إلى آخرها نحن بإزاء سلسلة من المناوشات لا تكاد تنتهى . تبدأ لتقوم من جديد . تتوقف ثم تظهر مرة أخرى . لا نصل معها أبداً إلى حدّ الصراع السافر أو المجابهة الخالصة . فن غالب هلسا يتأكد ، على وجه الخصوص ، فى اللا تأكد ، اللا يقين ، اللا تحديد . ورغم أن أحاسيس وانفعالات شخصياته تتصف بالقوة وتنطلق بلا تحفظ ، وهو ما يُعزى إلى عفويتها وتلقائيتها ، إلاّ أننا لم نزل فى حيّز البين بين . ليس ثمة ضراوة أكثر من اللازم ، أو قسوة أشدّ مما ينبغى . كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الطبيعة : طبيعة الأشياء ، طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الطبيعة . إحالة القارىء إلى القصة أمر لا غناء عنه . ما يسعنا الآن هو أن نلمح إلى شىء من تلك الاحتكاكات الهَلْسيّة :

« قال الأب صليبا للقسيس جريجوريوس : والآن كيف تفسر أن مريم العذراء ظهرت لواحدة أرثوذكسية » . . . .

« حرّم ياخورى . . حرّم تقول إن الأرثوذكس انشقوا عن كنيسة الرب . إحنا الأصل والكاثوليك الفرع . أرثوذكس طريق مستقيم . طريق الرب . وانتو بعدتوا عنه » .

« ياأخى أنا جبت الكلام من دار أبويا . » . .

« ياأبو إلياس البروتستنت مثل الطبيعيين اللى بيقولوا إن المطر من بخار البحر مش من عند ربنا » . . .

« قالت نجمة : شرهم عليهم البروتستنت . . . يقولوا حرام نصلى للعذراء » .

خلاف بين الأرثوذكسية والكاثوليكية والبروتستنتية لا نصل منه إلى أى فكر معين . الدكتور متى يمثل اعتراضاً واضحاً على هذا الجمع فى طريقه إلى القديسة ميلادة ، طلبا للاستشفاء . يقول :

« خلونى أكلمكم بصراحة . أنا راجل متدين . . . موش معنى كده إنى أقف مع الكورس وأرتل مثل بنات الوردية « ياقديسة مريم ، صلى لأجلنا نحن الخطاة . آمين . » لكن ما يمر أسبوع من غير ما يزورنى الخورى مارنيوس ويشرب قزازة نبيذ كاملة » . .

« صمت الدكتور ومد يده فى جيبه الداخلى وتناول زجاجة العرقى المبططة الصغيرة فشرب منها جرعة كبيرة ، ثم نظر فى داخلها فأفرغ الباقى فى جوفه ورمى الزجاجة . تحطمت الزجاجة وتناثرت شظاياها » .

تمضى الرواية على هذا النحو . كفر يتخلله إيمان ، وإيمان لا ينعدم فيه الكفر . وغالب هلسا لا ينجلى لنا موقفه . الحكاية التى يرويها ، بالنسبة له، مثيرة ، وتجربة الحكى ذاتها لا تقل

إثارة . يمارس هلسا قدراته الالتوائية لا ليخدع رقيبه ، وإنما الجهر بالإلحاد ليس مما يدخل فى التكوين الفنى لعمل أدبى . فالذات المعتقدة هى موضوع التفكر والتأمل من جانب الأديب . قد تعمل السخرية عملها ولكن دون المساس بالمعتقد . الأديب لا ينظر سوى إلى الحالة الإنسانية ، والحالة الإنسانية لا تحمل معياراً محدداً . مردود العقيدة لا يساوى العقيدة ذاتها ، ذلك أنه مردود مرتبط بالإنسان الفرد . وعبثاً إذا تصورنا أن ذلك الإنسان الفرد إنما يعيش على مجرد العقيدة المجردة ـ إن تجردت ـ وحدها . صاحب الكتابة الأدبية ينأى بنفسه عن أن يتخذ موقفاً نقدياً محدداً . ما يحدث هو أن الإنسان ـ الأديب يتعرف على أخيه الإنسان المعتقِد . وغالبا ما يتعاطف معه ويتبنى أحاسيسه ، التى ينبذها ، لكنه لا يملك سوى أن يضع لها مكاناً فى قلبه . يتواءمُ الكاتب ، على نحو ما ، مع علم المؤمن وجهله . مع حماقته وإدراكه . يألفه ويتآلف معه . ليس فى طبيعة الكاتب أن يُحكم تسديد سهامه إلى معتقد ما . إلاّ أن تكون سهاماً طائشة ، وهو يعنى أن تكون كذلك . المناكفات والاحتكاكات عند غالب هلسا تخدم هذا الغرض . ونحن ، من جانبنا ، لا نملك سوى أن نقدر له مهارته فى عدم إحكام التصويب . ثمة تجانس وتآلف ومودة تجمع بين أفراد قصته ، وهو ما تدلّ عليه تلك المشاحنات . لكن ما يروعنا أن القديسة ميلادة ، رغم التجانس والتآلف والمودة ، يظل ينتابها ذعرٌ مريع .

قراءات مختارة :

(١) انظر : Ralph Ross , Symbols and Civilization , (New York , 1957 , 1962) .

(٢) انظر : Miguel De Unamuno , The Tragic Sense of Life . (London , 1962) .

(٣) يحيى حقى ، سارق الكحل ، مختارات فصول (١٨) ، ١٩٨٥ .

(٤) غالب هلسا ، وديع والقديسة ميلادة وآخرون ، دار الثقافة الجديدة .

البنية النصية
لسيرة التحرر من القهر

صبرى حافظ

عندما أخبرنى محمد شكرى ، وهويقدم لى (الشطار) الجزء الثانى من سيرته ، كيف كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية الروائية الشهيرة (الخبز الحافى)،كشف لى دون قصد عن سر ما فى هذا النص من عفوية وطزاجة . فقد انبثق النص لا عن رغبة مسبقة فى كتابته أو تعمل قصدى لإنشائه ، وإنما ، ككل شيىء فى حياة صاحبه التى يرويها لنا بتلقائية نادرة وصدق جارح ، استجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لادعاء شكرى أنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب منه حرفا واحدا . ففى جلسة جمعته مع صديقه الكاتب الأمريكى بول بولز ، الذى اختار طنجة وطنا له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب فى طنجة، اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائقة تلك ، وتعهد بأن ينشرها بالإنجليزية لو فعل ، بينما تحمس بولز لترجمتها . فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبتها بالفعل ، إنها موجودة لدى فى البيت . وتحمس الجميع للمشروع ، فتواعد شكرى مع بولز بعد أيام على أن يأتى له بالفصل الأول ليشرع فى ترجمته .

وفى الموعد المحدد جاءه فعلا بالفصل الأول الذى كتبه فى أيام قلائل اختلى فيها بنفسه فى إحدى المقابر كما يقول لنا فى (الشطار) ، وفى اللقاء التالى جاء بالفصل الثانى ، وهكذا كتبت (الخبز الحافى) عام ١٩٧٢ ، وصدرت بالإنجليزية ثم الفرنسية قبل أن تصدر طبعتها العربية بعشر سنوات . وها هو وبعد عشر سنوات أخر يكتب الجزء الثانى من تلك السيرة الذاتية الشائقة ، ويختار له عنوان (الشطار) . وهو عنوان دال لا على هذا الجزء الثانى من السيرة فحسب ، وإنما على هذا المشروع السردى المتميز كله . وحتى نتعرف هذه الدلالة لابد لنا من العودة إلى (الخبز الحافى) وإلى المنطلق الذى انبثق منه النص حتى نستعيد بعض ملامحه قبل الدخول إلى عالم (الشطار) الثرى . فلا يمكن هنا الفصل بين (الشطار) و (الخبز الحافى) ، وإنما لابد من التعامل معهما بوصفهما نصا واحدا يمتد من الكلمات الأولى فى (الخبز الحافى) التى تبكى الموت ، وينتهى بقصيدة الختام فى (الشطار) التى تقدم لنا عالم مدينة طنجة فى تناقضاته المفعمة بالأمل والحياة .

الكتابة الجديدة وأدب الشطار :

فالموقف الذى أنتج الجزء الأول من هذا النص المهم هو مفتاح فهم لغته والمدخل الصحيح إلى حل شفرات فرادته ، من حيث هو نص متميز فى الأدب العربى الحديث ، لأن هذه

السيرة الذاتية الروائية الفريدة تنطلق من مفهوم للكتابة مغاير كلية لما استقرت عليه المواضعات الأدبية والثقافية فى هذا المضمار .

فلم يكن ثمة ادعاء أو كذب فى زعم شكرى أنه كتب النص قبل أن يكتب أى حرف فيه . لأننا هنا إزاء نوع جديد من الكتابة يجعلها صنو المعايشة والخبرة ، لا بنت الكدح العقلى ، والمعاظلات اللفظية أو التمرينات العقلية . فإذا كان شكرى قد عاش كل هذه الحيوات والتجارب الخصبة فهو بمعنى الكتابة الفريد فى هذا النص الأدبى الجميل قد كتبها حتى قبل أن يخط أى حرف فيها . إن الكتابة فى هذه السيرة بجزئيها حياة ومعايشة ، ونفى فى الوقت نفسه للكتابة بمعناها التقليدى المتعارف عليه ، وحتى بمعناها التناصى الذى يجعلها استجابة لنص ، أو لمجموعة من النصوص ، قبل أن تكون صدورا عن واقع ، بل إنها كذلك نفى لأى محاولة لتوجيه الكتابة كى تعكس الواقع أو تصوره ، لأن علاقتها بالواقع هى علاقة أن تكون هى الواقع وأن يكون الواقع هو الكتابة . أى أنها علاقة أقرب ما تكون إلى علاقة الحلول الصوفية التى تحل فيها روح فى جسد ، ليصبح جسد الواقع هو جسد الكتابة ، ولا تكون الكتابة انعكاسا له بل أحد تجلياته وجوهر ماهيته . فليس فى هذا النوع من الكتابة ثنائية يمكن تمييز كل منها عن الآخر ، وإنما هى محاولة لأن تكون الأنا الراوية هى الأنا المعايشة للتجربة ، وهى التجربة الحالة فى الفضاء فى آن . وهذا هو سر مراوغة هذه الكتابة واختفاء أى نزعة « كتابية » منها . وهو سر تمايزها داخل جنس السيرة الذاتية كما سنرى بعد قليل .

والكتابة / الحلول / المعايشة / المغايرة التى تنطوى عليها سيرة شكرى بجزئيها (الخبز الحافى) و (الشطار) هى نقيض الكتابة السردية التقليدية ، وهى السر فى دعوة شكرى لسيرته بأنها « سيرة ذاتية روائية شطارية »[1] . وسأتناول هذه المصطلحات الثلاثة بترتيب عكسى بادئا بالجانب الشطارى فيها قبل تناول القضايا التى تطرحها علينا السيرة ذاتها أو الدخول فى خرائط عالمها . لأن « أدب الشطار » فى تراثنا العربى أدب سير من نوع فريد ، لا تقتصر فرادته على طريقة كتابته فحسب ، وإنما تشمل نوعية الشخصيات وتجارب القاع الاجتماعى والإنسانى التى يتناولها كذلك . كما أنه أدب فيه كثير من التحدى والخروج على المواضعات المستقرة والأعراف السائدة . لأن لفظة « الشطار » نفسها مستقاة لغة من « شطر عن أهله شطورا وشطارة إذا نزح عنهم وتركهم مراغما أو مخالفا وأعياهم خبثا ؛ والشاطر مأخوذ منه . . وهو الذى أعيا أهله ومؤدبه خبثا . . وأخذ فى نحو غير الاستواء ، ولذلك قيل له شاطر لأنه تباعد عن الاستواء »[2] . هذا المعنى اللغوى كامن فى هذه السيرة بكل ظلاله وتنويعاته من حيث مجانبة الاستواء بالمعنى التقليدى ، والخروج على الأعراف المألوفة بالتحدى والتمرد ، ومجانبة الاستواء لمعناها الحديث باعتبارها تأسيسا لمسار جديد . لأن المراغمة والمخالفة هى التى تضفى على النزوح عن الأهل معنى التحدى والتمرد وفرض نمط مغاير من السلوك . وهذا ما جعل أدب الشطار والصعاليك والعيارين فى تراثنا العربى القديم بابا فريدا من أبوابه التى ظلت موصدة أمام الأدب العربى الحديث ، حتى قرعها محمد شكرى فى سيرته تلك . ويرجع محمد رجب النجار هذا الأدب فى دراسته الشائقة عنه[3] إلى العصر الجاهلى وبعد ذلك إلى العصر العباسى . ويؤكد مكانته المهمة فى تراثنا العربى منذ كتب عنه رائد النثر العربى الكبير أبو عمرو بن بحر الجاحظ (م ٢٥٥ هـ) « كتاب حيل اللصوص »[4] الذى كرسه لنوادرهم وادابهم الاجتماعية وحيلهم المهنية وتراثهم الفنى من أشعار وحكايات وأقوال مأثورة .

وأدب الشطار فى تراثنا العربى أدب نابع ، كسيرة محمد شكرى الشطارية ذاتها ، من القاع أو الهامش الاجتماعى ، ومناقض فى كثير من رؤاه ومنطلقاته للخطاب الرسمى السائد فى عصره ، لأنه أدب « اللصوص من الصعاليك والشطار والفتيان والزعار والدعار والعياق والحرافيش وأصحاب المهن المحقرة وأشباههم من المعدمين والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل الذين طحنهم الفقر وأعجزتهم البطالة ، بسبب سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد ، وانهماكهم فى الملذات - على حد تعبير المقريزى - فضاقوا ذرعا بغياب القانون ، وغيبوبة السلطان ، وغباوة العسكر وأهل الدولة ، أو لانهماك السلطان فى القصف والعزف ، وإعراضه عن

المصالح الدينية ، والخيرات السياسية ـ على حد تعبير أبى حيان التوحيدى »(٥) . هذا التوصيف المبدئى لأدب الشطار ينطبق إلى حد كبير على سيرة محمد شكرى الشطارية إذا أردنا أن نضعها فى السياق الاجتماعى الذى صدرت عنه ، أو أن نبحث عن الدوافع المخبوءة التى تنطوى عليها عملية كتابتها باعتبارها تجليا لنوع من الغضب الاجتماعى الكظيم إزاء تردى الوضع المغربى المعاصر . وكلما تعرفنا مزيدا من ملامح أدب الشطار العربى القديم كشفنا بشكل غير مباشر عن بعض منطلقات هذه السيرة الذاتية الشطارية وعن سر دعوة شكرى لها بهذا المصطلح . لقد جمع أبطال النمط القصصى المعروف بأدب الشطار والعيارين « تاريخيا واجتماعيا وفنيا أمران : أحدهما الانتماء إلى دائرة اجتماعية معينة ، منبوذة طبقيا واجتماعيا من الفئات الاجتماعية الأعلى ، فهى من هذه الناحية جماعات تعيش على هامش المجتمع . والأخر البطولة خارج القانون ، إن صح هذا التعبير ، فهم جميعا فى حالة صراع مع هذا المجتمع الذى لفظهم ، فكان أن رفضوا واقعهم المرير ، وتمردوا على مجتمعهم ، وحاولوا القيام بالثورة عليه .. هذه الطوائف من اللصوص المتمردين ـ بهذا السلوك تاريخيا وفنيا ـ إنما تهدف إلى إدانة عصر بعينه ، والثورة على طبقات بعينها ، قدر لها ـ فى ظل ظروف سياسية وتاريخية معينة ـ أن تستأثر لنفسها بالسلطة أو بالمال أو بهما جميعا »(٦) . ويتجلى هذان الأمران معا فى سيرة شكرى . فعالم هذه السيرة فى مجمله هو عالم هذه الدائرة الاجتماعية الهامشية المنبوذة ، وما جرى لها من تحولات على مدى أكثر من خمسين عاماً . وبطولتها هى أيضا بطولة الخروج على القانون ، لا القانون الوضعى الذى سُن لحماية أصحاب النفوذ والطبقات الحاكمة ، وإنما القانون الطبيعى الذى يحكم على أبناء الفقراء بالفاقة والأمية ، لأن هذا القانون لا يقل سطوة عن القانون الوضعى الذى يتحداه الشطار . وتحدى بطل (الشطار) لمواضعات هذا القانون بإرادة التعلم هو مدار بطولته بلا نزاع ، وهو الذى يضفى على شطارته ، رغم أن فيها كثيرا من الشطارة التقليدية وخاصة فى (الخبز الحافى) ، طابعها الحديث . هذا فضلا عن أن هذه السيرة الروائية بجزئيها المتكاملين تنطوى على إدانة للعصر الذى صدرت عنه ، وعانت شخصياتها من مواضعاته الاجتماعية والإنسانية الجائرة .

مركزية الذات المهمشة وجدل الشفهى والمكتوب :

لكن علاقة سيرة محمد شكرى الذاتية بأدب « الشطار » العربى القديم لا تنهض على محاكاته ، بقدر ما تقوم على استقطار روحه وتشرب مختلف أبعاده ، ثم إعادة إنتاجه فى صيغة روائية جديدة ، لأن أدب الشطار القديم يقيم فى بعض جوانبه جسرا بين حياة الصعاليك فى انطلاقها وخشونتها القاسية ، وحياة المتصوفة فى زهدها وروحانيتها الرقيقة . وفى طريقة الدراويش « الشطارية » الصوفية التى ازدهرت فى جونبور فى الهند اعتماد كبير على نزعة القائلين « أنا الحق » وهذا ما يؤدى بهم إلى تأليه الذات . لكن شكرى وإن استوعب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الصعيدين الاجتماعى والفنى معا ، مقولتهم الشطارية الصوفية « أنا الحق » ، أعاد فى نصه إنتاجها باعتبارها مقولة اجتماعية لا ميتافيزيقية ، واستطاع أن يسخر الجانب الفنى والروائى لتحقيق نوع من إحلال هذه الذات/الحق/الراوى فى الفضاء المغربى المعاصر تاريخيا ، وفى فضاء مدينة طنجة بالتحديد جغرافيا . وهو الإحلال الذى تجلت بعض صعوباته فى (الخبز الحافى) ولم يبلغ غايته ومستقره إلا فى (الشطار) . كما جعل هذه الذات/الحق مرادفا لا للذوات السائدة التى تتشكل منها أعمدة المجتمع المغربى التقليدى ، وإنما للذوات المسحوقة والمهمشة الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المسحوق . وأهم من هذا كله للذات الإنسانية المجردة فى سعيها الأبدى للتحرر من كل أشكال القهر والانتهاك والعبودية .

لكن المهم هنا أن نشير إلى أن استخدام شكرى للجانب الروائى فى توصيف سيرته الشطارية تلك هو الذى يكسب الكتابة فيها تلك النكهة الخاصة التى استوعبت ملامح العديد من الصيغ والأجناس الأدبية فى بنيتها الجديدة . وهو الذى يميز نزعتها « الشطارية » الحديثة عن أدب الشطار التقليدى القديم ، بل يقيم تعارضها معه ، ويبلور مغايرتها له . فأدب الشطار التقليدى يسعى إلى تأكيد البطولة الملحمية التى تجسدها سيرة أشطر الشطار (على الزيبق) ، بينما تنأى سيرة محمد شكرى الروائية عن تلك النزعة الملحمية ، وتنحو صوب ما يمكن تسميته بالبطولة المضادة الخالية من أى بطولة . فهذا

النوع من البطولة هو النوع الجديد بأى بطل معاصر فى نص حداثى ، وهو النوع الملائم لبطل طالع من سفح الكيان الاجتماعى ، يعى أن له قضية ، ويحاول أن يجعل من الحياة ذاتها قيمة تستحق المعاناة من أجلها ما دامت تنطوى على بصيص من أمل ، ومادام باستطاعة الذات (الراوى) أن تدرأ عن نفسها خطر الموت الذى افتتحت به السيرة أولى صفحاتها ، وظلت لعنته تطارد بطلها لزمن غير قصير .

وبطولة هذا البطل الجديدة الخالية من أى أثر للبطولة بمعناها التقليدى القديم هى التى تدفعه إلى رواية سيرته بعفوية نادرة وصراحة جارحة ، لا تنأى عن تجريح الذات والسخرية منها فى بعض الأحيان . لا يضيرها الكشف عن مواطن ضعفها ، أو تعرية سوءاتها ، أو الحديث عن مثالبها ، لأن همها الأول هو تعرف حقيقة هذه الذات وليس نسبة أى بطولات حقيقية أو زائفة إليها . وتنطوى البطولة الخالية من البطولة على شيء من تلقائية اللحظة التى زعم فيها شكرى أنها مكتوبة قبل أن تكتب ، وتحمل فى كل منعطف من منعطفاتها تلك الدهشة الناجمة عن أن يكون فى تلك الحياة البسيطة الخشنة الفظة القاسية التى عاشها ما يستحق القص . فبكارة هذه الكتابة نابعة من جدة العالم الذى تجلبه من مدار الشفهى إلى أفق المكتوب . عالم لم تعرفه الكتابة العربية الحديثة من قبل . صحيح أن الأدب العربى الحديث عرف كثيرا من النصوص التى تناولت أبناء القاع الاجتماعى ، وهموم الذين يعيشون فى « الحضيض » حسب تعبير جوركى ، لكنه لم يعرف نصا صادرا عنهم ، يرتفع بما فى حياتهم من فظاظة وقسوة وخشونة إلى مستوى الجمالى والأدبى بل الشعرى . يرى العالم من وجهة نظرهم ، وتتوحد فيه الأنا الراوية بالأنا الكاتبة . ويخرج برؤاهم من مجال المتداول والشفوى ، بالمعنى الإثنوجرافى لا الأدبى ، لا إلى عالم الكتابة وحده ، وإنما إلى عالم الكتابة الرائدة الطليعية الصائغة لمسارات التجديد العربية الحديثة . فلم يكن باستطاعة هذه الرؤى أن تسفر عن نفسها فى قالب الكتابة التقليدية ؛ لأن انتقالها نفسه ، من مدار الشفهى المهمش إلى مجال المكتوب المحتفى به ، هو فى حد ذاته الخطوة الأولى على طريق التحدى والتغيير . والواقع أن الموقف الذى انطلقت منه كتابة هذه السيرة الشائقة هو التجسيد الفعلى لعملية التحول من الشفهى إلى المكتوب ، ومن خطاب الذات المهمشة والضحية إلى خطاب الذات الواثقة من ذاتها ، التى تضع نفسها فى مركز العالم دون خجل أو تردد . فاقتراح الكتابة ذاته الذى صدر عن ناشر أجنبى وكاتب أجنبى ، أى من موقع خارج الثقافة العربية ، جاء اعترافا بأهمية القصة الشفهية المتداولة ، بين أفراد هذا المجتمع المحدود من مثقفى طنجة ، عن حياة محمد شكرى ، وهو الاعتراف الذى تحول إلى اقتراح بضرورة كتابتها . ورد فعل شكرى التلقائى بأنها مكتوبة ينطلق من مصادرة تساوى بين قيمتى الشفهى والمكتوب .

ومن هنا كان صدقه المتناهى فى عرضها كما هى دون تفلسف أو ادعاء ، ودون أى رغبة فى أن يستخلص منها الدروس أو يستقى منها العبر . لكن نفى التفلسف من ظاهر الكتابة لا يعنى بأى حال من الأحوال غياب أى تصور أو رؤية فلسفية عن أفقها . ففى النص بجزأيه الأول والثانى الكثير من الومضات الفكرية ، والتأملات المدسوسة بمهارة وتلقائية ، واللمعات الفلسفية التى تختزن فى شذراتها العابرة التجربة والحكمة دون أن تتباهى بها أو تتعمد إبرازهما . وقد كان من الطبيعى أن تزداد جرعة هذه الومضات كلما تقدمنا فى النص ، وأن يكون حظ (الشطار) منها أكبر من حظ (الخبز الحافى) . ليس فقط لأن الذات الراوية فى (الشطار) أعمق خبرة ومعرفة من تلك التى تطل علينا فى (الخبز الحافى) ، لأنه إذا كان الجزء الأول يقدم لنا تجربة الصبا والبلوغ وسنوات تفتح الوعى الأولى ، فإن الثانى يقدم لنا تجربة النضج وصقل الخبرة واستيعاب المعرفة ، ولكن أيضا لأن بنية النص نفسها وقد اقتربت من ذروة اكتمالها أخذت تستخلص من التجارب ثؤرها ، ومن اللحظات أغناها ، ومن الشخصيات أثراها ، ومن الأحداث أشدها حدة وتألقا ، ومن الحالات أكثرها دلالة على الموقف والمزاج .

طبيعة النص وتجليات حداثته :

إن بساطة السرد وعفويته فى هذه السيرة الشطارية هى سر قوته ، وهى التى تضفى عليه تلك القوة والصلابة ، لأنها تفصم عرى علاقته بالكتابة « الأدبية » والحذلقة التقليدية ، وتوثق صلاته ببعض سمات الكتابة الوصفية الإثنوجرافية

Ethnographic التى تتسم بالحياد والموضوعية العلمية ، ولا تستحى من عريها وصراحتها ، بل إن إثنوجرافيتها تلك هى التى تؤكد واقعيتها وقربها من النصوص غير « الأدبية » مما يجعلها نموذجا للنصوص الواقعية بالمفهوم الحديث للمصطلح : « فأحد التعريفات المقبولة للواقعية فى الأدب هى أنه تقديم التجربة الإنسانية بطريقة تجعلها أقرب ما يكون إلى وصف التجارب المماثلة فى النصوص غير الأدبية فى الثقافة نفسها »(٧) . وهذا هو ما تقدمه لنا سيرة محمد شكرى الذاتية ، وقد بلغت واقعيتها الوصفية حدا جعلها أقرب فى جانب من جوانبها إلى النصوص العلمية الإثنوجرافية منها إلى النصوص الأدبية فى الثقافة التى أنجبتها . لأن كثير من النصوص الواقعية فى الثقافة العربية المعاصرة قدرا كبيرا من التعمل ، أو تعمد إيقاع الواقع فى براثن الرؤى المسبقة والتصورات الجاهزة عنه . وهذا البعد عن مواضعات الحذلقة « الأدبية » التقليدية هو الذى يؤسس حداثة هذا النص الأدبى الجميل ، بل يوغل به فى مغامرة الحداثة حتى يشارف تخوم ما يعرف الآن بما بعد الحداثة .

وقد استطاعت سيرة محمد شكرى الذاتية أن تضع كاتبها باقتدار على الخريطة الأدبية بوصفه واحدا من الذين ساهموا فى تأسيس الكتابة الحديثة بشكل عفوى وتلقائى دون ادعاء بأنه يقدم أى جديد ، على عكس الكثيرين الذين يبالغون فى إبراز حداثة أعمالهم أو اصطناعها . وهذه العفوية الطالعة من قلب المعاناة والألم هى أولى سمات تلك الكتابة الحديثة الجديدة التى يقدمها لنا محمد شكرى فى سيرته الجريئة الصادمة . إن حداثة الكتابة عنده ليست نتيجة رفض الكتابة القديمة ، أو رد فعل وعى نظرى بمثالبها ، أو ثمرة بحث شكلى أو أسلوبى أو لغوى يستهدف التمايز والمغايرة ، وإنما هى بنت الاستجابة العفوية لمتغيرات الواقع ومتطلبات الموضوع ، ومحاولة تقديمه فى بكارته وكليته وزخمه وحضوره المباشر . وحداثة نص محمد شكرى هذا ، التى تقترب كثيرا من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة(٨) ، لا تتجلى فى طبيعة الكتابة وحدها بل تتخلل كل حنايا النص ، وتتغلغل فى كل منطلقاته . فإذا كانت الحداثة تنطلق من تأكيد الاختلاف وتفرد الإنسان بين القطيع ، فإن سيرة شكرى الذاتية تنطلق هى الأخرى من هذا الافتراض ، وتسعى إلى طرح نموذجها المتميز فى اختلافه وجرأته وصداميته . إن وعيها باختلافها وتميزها هو التعبير الوحيد فيها عن وعيها بوجودها ذاته . فليس ثمة وعى بالوجود أو الماهية فى النص كله خارج إطار هذا الوعى بالاختلاف . وإذا كانت الحداثة وما بعد الحداثة تعمدان إلى انتهاك المحرمات والعصف بكل الحواجز والحدود ، فليس ثمة نص فى أدبنا الحديث أشد جرأة فى انتهاكه للمحرمات اللغوية والاجتماعية والجنسية من سيرة شكرى تلك فى صراحتها الجارحة ، وإجهازها فى الوقت نفسه على كل أشكال الإثارة ودغدغة الحواس . وإذا كانت الحداثة هى النتاج الأدبى للظاهرة الحضرية ، فإن فضاء السيرة هو مدينة طنجة أكثر مدن المغرب العربى تقطيرا لهذه الظاهرة فى تحولاتها المكانية والاجتماعية المختلفة ؛ لأن طنجة ، مدينة اللذة والحرام والعنف ، تجسد جوهر التجربة الحضرية من حيث عصفها بكل أقانيم التقاليد الريفية والرعوية ، وانتهاكها للرواسى القيمية والأخلاقية ، واستخفافها بالمثل والقوانين والأعراف والمكانات الراسخة .

وإذا كانت الحداثة كما يقول أورتيجا إى جاسيت(٩) تنبثق عن الإجهاز على « إنسانية » الفن وفضله عن كل التصورات المثالية والتعليمية والأخلاقية السابقة له ، فإن المنطق الجديد للكتابة الذى اعتمده شكرى فى سيرته بجزأيها لا صلة له على الإطلاق بتلك المفاهيم المثالية القديمة للفن ، وإنما تنهض فنيته على حوشيته وخشونته وجرأته الصادمة وقدرته على قلب الموازين والأوضاع والقيم المتعارف عليها . والإجهاز على إنسانية الفن لا يعنى تقديم فن خال من البشر ، ولكن اعتبار الفن عملا يستهدف القضاء على المفاهيم « الإنسانية » البالية التى أصبحت هى معيار كل شىء ، عملا « لا يهتم فيه الفنان ببلوغ الغاية أو الإنجاز المدهش الذى يحققه ، قدر اهتمامه بالغاية فى حد ذاتها وبالأبعاد الإنسانية التى يدمرها »(١٠) . لأن المهم لديه هو عملية التحول والتغيير ذاتها . وإذا كانت الحداثة تتسم بعنايتها بالنزعتين الشبقية والبدائية ، فإن مدار سيرة شكرى بطزاجتها التعبيرية ، وعرامتها الحسية التى تجعل الجسد مدار المعرفة ومنطلقها ، هى من أكثر النصوص العربية المعاصرة حداثة من هذه الناحية . وإذا كانت الحداثة تتصل بفكرة تراخى القبضة الأبوية بمعناها الشامل والإجهاز على

سلطة الأب والنفور من المجتمع الأبوى بتراتبيته الصارمة ، فإن علاقة الراوى بأبيه فى السيرة تحتدم بالكراهية ، وبالرغبة فى قتل الأب لا بالمعنى الفرويدى وحده ، وإنما بالمعنى الاجتماعى والحضارى والسياسى والفردى معا ، وتصور لنا فصول الصراع الحاد والمستمر بينهما . وإذا كانت الحداثة ترتبط بالتجريب والبعد عن الأنساق المستقرة ، والنفور من النزعات الأيديولوجية والتصورات المسبقة ، فإن هذه السمات الأساسية الثلاث تتحقق كلها فى سيرة شكرى الذاتية . فحداثة هذا النص إذن أبعد ما تكون عن التعمل وأقرب ما تكون إلى الروح السارية فى العمل كله . لأن النص يشتمل على كل عناصر الحداثة ومقوماتها الأساسية على صعيدى الرؤية والأدوات .

التجنيس والسيرة الاعترافية الروائية :

ويعلن علينا النص منذ البداية عن بعض سمات حداثته تلك عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية ، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية autobiography بمعناها التقليدى المعروف ، وعن الصورة الذاتية autoportrait بنزعتها الانتقائية . إن استخدام تقنياتهما معا يخلق سيرته الروائية Fictional autobiography التى يلعب فيها السرد والتخييل دورا بارزا . وهي بالطبع غير رواية السيرة الذاتية autobiographical novel وإن اشتركت معها فى كثير من ملامحها الأساسية . لأنها يستخدمان معا ما يدعوه باختين فى دراسته المهمة عن رواية التكوين Bildungsroman[11] بالشكل الاعترافى Confes-sional form أو السيرة الاعترافية Confessional biography . وينهض ذلك الشكل الاعترافى « لا على أساس الانحراف عن مسار الحياة الاعتيادية النمطية ، وإنما بالتحديد على تبنى الأبعاد الأساسية المعتادة فى حياة ما ، من الميلاد والطفولة وسنوات الدرس والزواج وما تجلبه الحياة من تصاريف وأقدار . . وفى رواية السيرة ، وخاصة ما ينهض على السيرة الذاتية أو الاعترافية ، نجد أن التغير الأساسى فى البطل ، هو أزمته وميلاده من جديد . ويتجدد مفهوم الحياة أو فكرتها التى تتغلغل فى حنايا هذا النوع من روايات السيرة إما بأهداف تلك الحياة ونتائجها من أعمال وخدمات وإنجازات ، أو من خلال نوعية ما تعيشه من سعادة أو شقاء بكل تنويعاتها »[12] .

وربما كان الاهتمام بجانب الأزمة والميلاد الجديد فى سيرة محمد شكرى هو السبب فى اختيار جزئها الأول (الخبز الحافى) التوقف عند بلوغ سن الرشد ، والوعى لا بالذات وبدورها المرتقب فحسب ، وإنما بحاجتها إلى التعليم والمعرفة التى لن تستطيع دونهما التحقق ، وانتهاء الجزء الثانى منها (الشطار) بتلك القصيدة الفريدة التى تلخص جزئياتها المكثفة أهم ما فى المشروع السردى من رؤى ودلالات . فهذه التحديدات والاختيارات النصية لا تنتمى إلى عالم السيرة الذاتية بمعناه التقليدى قدر انتمائها إلى استراتيجيات الخطاب الروائى . ولكن هناك عنصرا آخر ينسب عبره محمد برادة ، فى دراسته القيمة (الخبز الحافى : سيرة لقراءة الذوات المغيبة) فضاء سيرة شكرى الروائية تلك إلى عالم التخييل ، وهو أن فضاءها بالمعنى الشامل لهذا المصطلح « منتزع من منطقة العدم والإعدام ، لأنه فضاء حكم عليه بالتغييب والتهميش ، وفجأة وبحكم الصدفة ، عاد إلى الوجود واحتل مكانته إلى جانب الفضاءات الأخرى المخالفية التى تعودنا عليها فى النصوص العربية والمغربية من ثمة النكهة الوقحة المقتحمة لخيالنا وذوقنا المساير للمواضعات . إن فضاء (الخبز الحافى) يظل دائما عندى فضاء غريبا مفاجئا منتميا إلى التخييل ، لأنه لا يصطنع الحدود ولا يبالى بالمواضعات . وكل من لم يعش مثل شكرى سيجده فضاء غير مألوف ، فضاء محررا من رقابة التصورات الاجتماعية المرائية ، ومن ثنائية القيم والسلوكات »[13] .

وقد لجأت السيرة من حيث تأسيسها لفضائها المتميز ذاك إلى تشييد فضاء أقرب ما يكون إلى الفضاء الواقعى المتماسك على المستويين المكانى والمعنوى والسردى معا . وهذا أيضا من العناصر التى توثق علاقتها بالرواية الاعترافية ، لأن « إحدى السمات الأساسية لرواية السيرة هى ظهور زمن السيرة فيها ، وهو زمن مغاير لزمن المغامرات أو الحكايات الخرافية ، لأن زمن السيرة زمن واقعى ، تنطوى مسيرة الحياة كلها على كل لحظاته المختلفة التى تصوغ هذه المسيرة باعتبارها مجددة ، لا تتكرر ولا يمكن تبديل اتجاهها . فكل حدث فيها تتم موضعته بشكل محدد فى سياق مسيرة هذه الحياة ذاتها وبذلك يكف عن أن يكون مغامرة »[14] . وهذا الزمن الواقعى الذى ترتوى واقعيته من وضعه فى سياق حياة معتادة ، لا من مفارقته

لها بالخيال ، أو حتى بالمغامرة ، هو الذى يكسب هذه السيرة الذاتية الروائية واقعيتها وروائيتها معا . لكن زمن السيرة ، وهذا ما يميزه عن زمن الرواية ، «لابد أن ينطوى على بعد تاريخى ، وأن يشارك فى سياق أكبر ، ولكنه مهما كانت نوعيته ينطوى على بذرة جنينية تاريخية . لأن من المستحيل تصور أى سيرة حياة خارج عصر أكبر منها ، يتجاوز حدود الحياة الفردية التى تتمثل استمراريتها بشكل أساسى فى انضوائها تحت لواء جيل بعينه »[١٥] .

وإذا كانت هذه العناصر المختلفة تدعم روائية سيرة محمد شكرى الذاتية ، فإن هناك بعض العناصر التى تدعم جانب السيرة الذاتية فيها . وقد ميز ستيفن سبندر فى دراسته المهمة عن هذا الجنس الأدبى بين الاعترافات والسيرة الذاتية . وهو تمييز نابع من أن « السيرة الذاتية تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية هى أن موضوع كتابه هو ذاته . فإذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه ، فإنه يتجنب بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية ، وهى عزلة الأنا فى الكون : أنا وحدى فى هذا العالم »[١٦] ويرجع تجنب الكاتب لحقيقة السيرة الذاتية عند سبندر إلى أن انقسام كاتب السيرة على نفسه إلى الذات المكتوب عنها ، والذات الكاتبة المراقبة لتلك الذات « الأخرى » التى عاشت تجارب الحياة وخبرتها ، لا يخلق نوعا من الانفصام بين الذات الكاتبة وموضوعها فحسب ، وإنما يجلب إلى ساحة النص كل إشكاليات العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع ، ومدى موضوعية الذات الكاتبة وحيادها فى تناول موضوعها حينا تصبح هى ذاتها هذا الموضوع نفسه . ناهيك عن أن الذات الكاتبة تجلب إلى عملية كتابتها عن نفسها كل خبراتها الفنية فى انتقاء الجزئيات واستبعادها ، وفى إبراز بعض الجزئيات المنتقاة وتهميش بعضها الآخر ، وفى تأسيس علاقات بين الخبرات العرضية التى لا علاقة بينها ، وفى إضفاء مسحة من الموضوعية على العناصر والرغبات والدوافع الذاتية ، وإحالة أكثر التجارب والمشاعر خصوصية إلى تجارب عامة ونمطية ، وفى ترتيب المادة بطريقة تتجاوز فيها التجارب بشكل يساهم فى تأويلها تأويلا معينا . . إلخ هذه الاستراتيجيات النصية المختلفة . فمعالجة الموضوع هى من منطلق الذات التى تكتب عن نفسها كأنها آخر ينفى هذه العزلة الجوهرية فى السيرة الذاتية .

لكن السيرة الذاتية القادرة على الاقتراب من جوهر السيرة باعتبارها خطاب الذات المتوحدة فى العالم ، العزلاء أمام ضرباته التى تنهال عليها دون حماية من آليات الكتابة ، وقدرتها الطاغية على عقلنة كل ما هو فردى مستهجن ، هى السيرة التى يدعوها سبندر بسيرة الاعترافات الذاتية Confessional autobiography التى لا نجد فيها ذاتا كاتبة تنظر من الخارج إلى موضوعها ، وإنما ذات معترفة تنظر من الداخل إلى العالم . « فكل الاعترافات تنطلق من الذات إلى الموضوع ، من الفرد إلى المجتمع والعقيدة . وحتى الحيوات الداخلية التى تكشف عن نفسها بلا خجل تطرح قضيتها أمام نظام أخلاقى ينتمى إلى الواقع الموضوعى الخارجى . ومن الأشياء التى تبرهن عليها أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً على المألوف عدم قدرة أكثر الرافضين للمجتمع على احتمال وحدتهم . ذلك لأن جوهر الاعتراف أن من يشعر بنبذ المجتمع له يناشد الإنسانية أن تقيم جسرا بين وحدته وجمعيتها . . فقد تكون السيرة الاعترافية سجلا لتحولات الأخطاء فى مواجهتها للقيم ، أو سعيا للبحث عن تلك القيم المبتغاة ، أو حتى محاولة تبرير الكاتب من خلال ادعاء غيابها والطعن فى وجودها »[١٧] . وهذه الذات التى تنظر إلى العالم من منطلق ذاتها الهشة المتوحدة الراغبة أن تكون صراحتها الهجومية الجارحة ، واعترافاتها الجريئة الصادمة ، هى مدخلها إلى اعتراف هذا العالم بقيمتها ، وسبيلها فى الوقت نفسه إلى التحرر من كل صنوف القهر التى فرضتها مواضعاته الجائرة عليها ، هى الذات الراوية المعترفة فى سيرة محمد شكرى الشطارية .

ازدواجية النص البنائية :

ويترتب دائما على هذا المنطلق الاعترافى فى كثير من الأحيان اتسام الكتابة بقدر كبير من الازدواجية . ليس فقط لأن النغمة الهجومية فى نزعة الذات الاعترافية التى تبدو كأنها تكرس انفصالها عن المجتمع تنطوى على قدر كبير من الدفاع عن النفس والرغبة فى قبول المجتمع لها حتى تتخلص بذلك من وحدتها . ولكن أيضا لأن فى السيرة الاعترافية ، التى يبدو كأنها

تنطلق من موقف ثابت ومبلور من الذات والعالم على السواء ، قدرا كبيرا من الرغبة فى اكتشاف الذات ، وتعرف حقيقة صورتها . ويربط جورج جوسدورف[18] نزعة الذات الاعترافية باكتشاف جاك لاكان لمرحلة المرآة ودورها فى صياغة الأنا الفردية ، ووعى الذات بذاتها ، وبصورتها فى العالم[19] . لأن محاولة الوعى بسيرة الذات فى العالم عنده ، وعقلنتها أو كتابتها ، هى إحدى نتائج مواجهة الإنسان بصورته فى المرآة باعتبارها لا المنطلق لوعيه بذاته ، من حيث هو آخر فحسب وإنما بداية محاولته إعادة صياغة هذه الذات ، أو على الأقل التأثير على صورتها ، بكل ما يجلبه ذلك من عواقب نرجسية أو كراهية للذات .

ولا تقتصر الازدواجية فى هذه السيرة الذاتية على هذا البعد النفسى ، وإنما تتجاوزه إلى البعدين الاجتماعى والتاريخى كذلك . « فكل سيرة ذاتية عمل فنى فريد يعكس رؤية معينة للماضى والحاضر والمستقبل . . ويشكل التاريخ الشخصى ، منذ لحظة التفكير فيه ، نوعا من التفاعل التاريخى المشروط بين شاهد أو مشارك على قيد الحياة وسجلات الماضى المتاحة . . ولذلك فإن السير الذاتية مهمة من حيث إراقتها الضوء على التصور الزمنى المشروط للأحداث الماضية وعلى تأثير الملامح البنيوية الأساسية (من مؤسسات وعمليات اجتماعية . . إلخ) للحظات زمنية معينة على الأفراد وطبيعة استجابتهم لها . كما أن للسير الذاتية قيمة كبيرة فى إظهار كيفية صياغة الأفراد لتطور ذواتهم فى هذا العالم فى كلمات ، ودور التفاعل بين ما تحتفظ به الذاكرة وما تجلبه الظروف الموضوعية إلى تلك الصياغة . وإذا أخذنا فى الاعتبار ضعف الذاكرة الإنسانية المشهور ، فإن فعل السيرة الذاتية باعتباره تاريخا أجدر بالثقة من حيث هو سجل لقدرة الكاتب على إنعاش ذاكرته واستعادة مخزونها أكثر منه تسجيلا لسلوك كاتبها الأصلى وتصوراته »[20] . إن سيرة محمد شكرى الذاتية تقدم لنا هى الأخرى قدرا كبيرا من هذا الجدل التاريخى والاجتماعى المشروط بلحظة تاريخية معينة بين الذات والعالم ، كما تقدم لنا فى الآن نفسه الكثير من إشكاليات جدل الذاكرة الانتقائية وصورة الذات فى العالم ، وعلاقة الكتابة بتصور صاحبها للماضى والحاضر والمستقبل .

فالسيرة الذاتية التى كتبها محمد شكرى تعى ، رغم تلقائيتها الفريدة ، أنها كتابة ، وتطرح على ناقدها من عنوانها ذاته الكثير من إشكاليات السيرة الذاتية من حيث هى كتابة تستهدف تخليق صورة للذات « فى » العالم ، لأن « السيرة عمل بالدرجة الأولى ، كيان مصاغ من الكلمات »[21] ينطوى على وعى يتأمل نفسه ويجعلها موضوعه ، وعى يطمح فى كثير من الأحيان إلى طلسمة حقيقة الوجود الفعلى للذات فى جوهرها ، فى مقابل إبراز صورتها المبتغاة . ولولا هذا الوعى الواضح بنصيتها لما طرحت على ناقدها كل إشكاليات الكتابة والتجنيس تلك . بل إن عنوان جزئها الأول ، الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه أكثر العناوين الممكنة بعدا عن الكتابة ، هو الآخر جزء من لعبة الكتابة تلك . لأن (الخبز الحافى) ، الذى جعلته عنوانا لجزئها الأول ، هذا الخبز العارى من كل غموس ، ليس رمزا لحياة الفاقة ولتنويعات الشقاء التى عاشها الكاتب/السارد فحسب ، ولكنه ، وهذه من ثنائياته البنائية ، رمز لتعرية عملية الكتابة نفسها حتى النخاع ، وتجريدها من كل « زواقها » القديم وزخرفها المألوف ، أى تحويلها هى الأخرى إلى كتابة قح « حافية » بالتعبير المغربى أو « حاف » بالتعبير المصرى . وهو تجريد لا ينأى عن اتباع الأقانيم اللغوية والأدبية المعهودة فحسب ، ولكنه يعتمد علاوة على ذلك انتهاك كل المحرمات ، والزراية بكل مقارع الردع القيمى والأخلاقى . إنها الكتابة التى تطمح إلى أن تكون بسيطة ببساطة الخبز ، ومحايدة حياده ، وقادرة على تلخيص الحياة مثله ، ألا نسميه فى مصر « العيش » .

وأهم ما يطرحه هذا النص على ناقده هو أنه استطاع من خلال الاعتماد الكلى على الحسى ، مع أقل القليل من الاستقصاءات التأملية أو التعليقات الفكرية أو الفلسفية ، أن يقدم لنا ما يعجز اللجوء إلى العقل الإتيان به . لأن منهج النص فى تجنب كل ما هو عقلى وتأملى ، بما فى ذلك أسئلة الكتابة ذاتها ، والتركيز على الإمساك باللحظات المحسوسة المنصرمة ووضعها على الصفحة فى عرامتها ومباشرتها وتدفقها العضوى الحى ، استطاع أن يؤسس لا لكتابة الجسد الجديدة فحسب ، وإنما رؤيته العضوية المتفردة للعالم والإنسان . وهى رؤية تحتشد استراتيجيات النص المختلفة من سرد واعتراف

واستخدام للحلم ، وتعدد للغات الحوار لصياغة ملامحها ببساطة متناهية ، وإن لم تخل من عمق مثير . إنها بساطة تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية المباشرة ، مهما كانت هذه المسميات صادمة ، ولكنها فى صداميتها تلك تنأى بالنص عن كل الاستثارات الشبقية التى تستثيرها فينا كتابات أقل منها صراحة وفضائحية ، بل إننى اعتبر الصراحة والمباشرة هى وسيلة النص للتخلص من كل إثارة أو شبهة للإثارة .

وهناك ، بالإضافة إلى هذه العناصر التى تؤكد دور الموهبة الروائية الواضح فى الكتابة ، هذا الخيط المتصل السارى فى عمق النص بجزأيه . خيط تتوحد فيه على مستوى من مستويات النص دلالات الأحداث المتنافرة والمتباينة : خيط البحث والتحدى ، خيط اختيار المغامرة دائما ، وإعلاء شأن إشباع شغف المعرفة وحب الاستطلاع ، والجرى وراء غواية السؤال الذى لا إجابة سهلة عنه ، والرغبة شبه الانتحارية أحيانا فى التضحية بكل شيىء من أجل خبرة جديدة ، ولحظة بكر ، ومعرفة لم تنتهك . وهذاالخيطهو الذى جعل البنية النصية للسيرة معادلا لعملية التحرر من القهر الجسدى ، والحرمان الجنسى ، والفقر الروحى ، والعوز المادى ، والإملاق العقلى ، والمسغبة العاطفية ، والفاقة بكل أشكالها وتنويعاتها . إنها بنية السعى من أجل أن تكون الحياة نفسها بكل فظاظتها وقسوتها وعنفها قيمة تستحق أن تعاش ، وتستحق التضحية من أجلها ، وتحمل المرارات والألم . وقد كان باستطاعة شكرى أن يقدم لنا عمله بوصفه نصا روائيا دون أن ينال هذا التجنيس الأدبى من أى من تفاصيله أو طبيعة تلقيه بما هو عمل روائى . لكن تأكيد النص لهويته المزدوجة تلك التى تمتزج فيها ملامح السيرة الذاتية بخطابها الاعترافى التصريحى ، وانطوائها على شيىء من الوثائقية فى تعاملها مع الأحداث والتواريخ ، وفى انطلاقها من التماثل بين صوت السارد وصوت المؤلف ، أو بالأحرى من توحدهما ، بسمات من الخطاب الروائى بحريته التخييلية ، ترهف عمل الذاكرة الانتقائية ، وتحيله من سرد تتراكم فيه الأحداث كما دارت ، إلى إبداع روائى تلعب فيه عمليات الانتقاء والتوليف والتخييل والتجاور بين أزمنة وأحداث متباعدة أدوارا تفوق أدوارها فى السيرة الذاتية التقليدية ، وهى التى تجعل هذه الثنائية البنائية صدى للازدواجية الأكبر التى تربط فى (الخبز الحافى) بلوغ الكاتب سن الرشد بحصول بلاده على استقلالها ، وفى (الشطار) مصالحته مع نفسه بمصالحته مع المدينة واستيعابه لأبعادها الأسطورية المتراكبة . وحتى نكتشف طبيعة هذه البنية الروائية التى توسع أفق هذه السيرة ، وتجعل استراتيجيات السرد فيها ، بكل ما تنطوى عليه من صراحة جارحة ، أحد العناصر الفاعلة فى عملية التحرر الأساسية تلك ، لابد من تناول عالمها فى تطوره عبر الجزأين .

مفردات العالم ولغة العنف الجسدية :

وتبدأ هذه السيرة التى كرست نفسها لتمجيد الحياة بمشهد الموت : الموت العضوى المتمثل فى موت الخال ، والموت الإنسانى الأشمل المتجسد فى المجاعة التى اجتاحت الريف المغربى فى مطالع الأربعينيات . كما تختار لجزئها الأول (الخبز الحافى) هذه الفترة الدالة،فترة بلوغ سن الرشد لأنها فى بعد من أبعادها هى سيرة هذا البحث المضنى عن النضج،وعن الرشاد . وقد تواقت تاريخ بلوغ محمد شكرى سن الرشد (١٩٣٥ - ١٩٥٦) مع تاريخ بلوغ بلاده غايتها بالاستقلال ، وهو أيضا المعادل الشعبى أو القومى لسن الرشد . وهنا تبدأ آليات الانتقاء الروائى فى الإعراب عن نفسها،بحيث استطاعت السيرة أن تبلور لها فضاءها الخاص المتقطع بعناية من زمن تاريخى محدد وفضاء اجتماعى وثقافى معين (بالمعنى الأنثروبولوجى العريض للثقافة) . إنه الفضاء الاجتماعى المقموع والمهمش والمسكوت عنه ، وفى أكثر الأزمنة ملاءمة له : زمن الاستعمار والانتهاك وهو يقترب من نهاية فتكشف شراسته عن أبشع وجوهها من ناحية ، بينما تتراخى قبضة سلطته الغاشمة منذرة بنهايته من ناحية أخرى . ولذلك فإن احتفال النص ، وخاصة فى جزئه الأول ، بتقديم شتى أشكال العنف الجسدى ، بل البدء ببلوغ الذروة فيه حينما يقدم لنا فى الفصل الأول منه مشهد قتل الأب لأخيه الأصغر عبد القادر ، وهو مشهد مروى من منظور الراوى الطفل الذى يرى فى هجمة الأب الشرسة على الأخ الطفل ولى عنقه خطرا يتهدده هو الآخر بغائلة موت مماثل ، رغم تطمين الأم له .

هذا الموت ظل ماثلا فى خيال الطفل واقعا لا فكاك منه ، كلما حاول الهرب منه ازداد شعوره بالعجز عن الإفلات كلية من

شبحه . ويزداد وقع هذا الموت الرازح تأثيرا عندما يقدم لنا النص هذا المشهد الافتتاحى الفظيع من خلال قص متجرد كلية من العواطفية Sentimentality ، لا أثر فيه للرومانسية أو الانفعال . سرد يقدم نؤابات الأحداث الصادمة بهدوء كأنه يقدم أمرا عاديا لا غرابة فيه . صحيح أن هذا المشهد الذى استقر فى وعى الراوى منذ طفولته الباكرة ، إذ وقع وهو فى السابعة من عمره ، قد حال دون تلمس أى عذر للأب ، وخلق بينه والابن/الراوى حاجزا لن يزول حتى بعد وفاته ، إلا أنه يقدم لنا من البداية وقوع النص كله فى قبضة الموت . لا الموت الطبيعى الذى يتمثل فى موت الخال من المجاعة ، ولكن الموت القسرى العنيف الذى يرتبط بقسوة الأب وشراسته . فالأخ الأصغر الذى اعتاد ألا يبكى دفعه الجوع إلى البكاء،فما كان من الأب الذى أشبع الراوى ركلا حتى بال فى ثيابه إلا أن لوى عنقه حتى تدفق الدم من فمه ومات على الفور . ولأترك شكرى يقدم لنا المشهد بنفسه : « أخى يبكى . يتلوى ألما . يبكى الخبز . يصغرنى . أبكى معه . أراه يمشى إليه . الوحش يمشى إليه . الجنون فى عينيه . يداه أخطبوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . أستغيث فى خيالى . وحش ! مجنون ! امنعوه ! يلوى اللعين عنقه بعنف . أخى يتلوى . الدم يتدفق من فمه . أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمى باللكم والرفس »[٢٣] .

هذا الهرب خارج البيت ، الهرب من العنف ، ومن الأب ، ومن الموت ، هو موضوع السيرة كله ، وهو مدار رغبتها الملحة فى التحرر من القهر الميتافيزيقى (الموت) والاجتماعى (الفقر المادى والمعنوى) والعضوى (الانتهاك الجسدى) ، والمعنوى (الافتقار إلى حرية صياغة مستقبله) الذى لن ينتهى الراوى منه حتى يحقق مصالحته الخاصة مع ذاته ومع المكان ، ويوثق عرى علاقته الحميمية بهما معا فى قصيدة « طنجة » التى تنتهى بها (الشطار) . غير أن الهرب من العنف ، فى هذا العالم الذى تخلى فيه الأب عن دوره التقليدى فى الحماية ، وأصبح هو مصدر الخطر والتهديد والموت ، هو فى حد ذاته نوع من تجربة العنف بكل فصولها . عنف الهجرة من الريف وانقلاع الجذور ، وعنف التشرد فى المدينة المعادية التى يدعه أفضاؤها باستمرار ، وعنف الأسئلة التى لا جواب عليها : « لماذا نهجر نحن الريف ويبقى آخرون فى بلادهم ؟ يدخل أبى السجن ، تبيع أمى الخضر ، تاركة إياى وحدى جائعا ويبقى هذا الرجل مع زوجته فى منزلها ؟ لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا ؟ » (ص ٢١) ، وعنف الاستغلال الذى لا سبيل أمامه للتغلب عليه إلا بالسرقة التى يعتبرها « حلالا مع أولاد الحرام » (ص ٣٠) ، وعنف التشرد بلا مكان يأويه فى المدينة القاسية .

وأخذت كل صنوف العنف والاستغلال والقسوة توقظ شهواته نحو كل ما هو جسدى منذ فترة مبكرة من حياته . وتصبح صبوات الجسد هى الأخرى من تجليات العنف الذى يعصف بالحرمان بكل أمل فى التحقيق . لكن بنية النص، بثنائيتها القادرة على الكشف عن بعد جديد فى كل تجل من تجليات العنف المختلفة،تحيل هذا العنف الجسدى إلى مصدر من مصادر التواصل الإنسانى من ناحية ، وتأسيس الكتابة الجديدة من ناحية أخرى . إن النص فى تصويره ممارسات الراوى للجنس يحرص على تخليص الجنس من هالاته الشبقية ، وتحويره ، بعد أن فصله عن الحب والعواطف ، من كل الأوهام الانفعالية ، ليتحول إلى فعل جسدى عضوى ، وليصبح سرد هذا الفعل فى تفاصيله المملة نوعا من طقس تجريده من كل الهالات التى أحاطته بها مقارع التحريم ، واستثمرت نواهيها كتابات الإثارة والتهييج . فالكتابة التى تسمى الأشياء بمسمياتها المباشرة ، وتتعفف عن لعبة التلميح والإثارة ودغدغة الحواس ، ليست هى بأى حال من الأحوال التى تثير الشبق أو تهيج المشاعر ، وإنما تحيل موضوع الجنس المثير عادة فى كتابة الحذلقة السردية التقليدية إلى عملية من عمليات اكتشاف الذات وتعرف طبيعة الجسد بطريقة عضوية . لأن اللغة الجنسية الصراح فى هذه السيرة الذاتية تؤكد أن إشباع الشهوة العضوية من خلال العنف والاحتيال أمر لا يقل أهمية عن إشباع حاجات الجسد الأخرى من أكل ونوم وشراب . وإذا كان من المبرر أن يحتال الجائع للحصول على الطعام ، فإنه من المبرر كذلك أن يحتال لإشباع حاجاته العضوية الأخرى . ووصف المواقعات الجنسية بنوع من البرودة والحياد الخالى من الإثارة لا يستهدف التهوين من شأن الجنس ، وإنما على العكس ، وضعه على قدم المساواة مع

حاجات الجسد الضرورية الأخرى التى تمنعه المصادرة على جوهريتها من إدخالها فى لعبة التهييج والإثارة . وهذا المنهج السردى المتميز لا يعيد تأسيس الجنس على سلم أولويات مغايرة فحسب ، وإنما يكشف عن وجود مجموعة من الأواصر العميقة بين أبناء هذا العالم الهامشى المهيض لا تكشف عن نفسها إلا من خلال علاقات الجنس السوية منها والشاذة . كما أن الشذوذ الجنسى الذى تصوره بعض أحداث هذه السيرة ليس إلا أحد أشكال انتهاك الإنسان واستغلال حاجته إلى الأكل والطعام وحتى الجنس .

هذا المنهج السردى نفسه هو الذى يجرد العنف والبؤس والفاقة من كل أثر للرومانسية الانفعالية الزاعقة ويحيلها إلى واقع مجسد قاس ، فى صلابته وشراسته قدر كبير من الموضوعية والجمال . إنه يصف تشرده بلا أدنى أثر للانفعالية :

« فى فصل الشتاء تعودت أن أنام فى ركن مخبزة . أكور نفسى كالقنفذ . ألصق ظهرى إلى جدار الفرن الساخن . حين أفيق فى الليل لأغير وضعى أو لأبول ، أجد فوقى قططا تنام . أحيانا استعذب شخيرها الخفيف الذى يشبه هدير معمل بعيد » (ص ٧٢) .

فهذا الوصف الذى ينزل فيه البؤس الإنسان إلى مرتبة الحيوان ، يرتفع بالمشهد من خلال تخليصه من أى زعيق ، ومؤاخاته بين الذات الراوية والقطط التى تبحث مثلها فى هذا البرد القارس عن مكان دافىء يقيها قر الشتاء ، إلى أفق جديد يعيد رؤية الأشياء بحياد وموضوعية ودونما تصنع أو افتعال . وهو نفسه التى يقوده إلى اكتشاف معنى جدى فى الموت حينما ينقذه صبى من حملة الشرطة للقبض على المتشردين ويصحبه إلى النوم بأمان فى مقبرة بوعريقة (ص ٩٧) ، ويذهب إليها من تلقاء نفسه فى الليلة التالية فيهاله ما بها من أمان . « إن المقبرة هى المكان الوحيد الذى يمكن للواجد أن يدخله من بابه فى أية ساعة يشاء ، نهارا أو ليلا ، دون أن يطلب أحد إذنا بالدخول » (ص ١٠٨)،ولم لا وقد سدت فى وجهه كل أبواب الحياة ولم يبق أمامه إلا باب الموت/الحياة . « إن الموتى لا يتاجرون ، لا يخافون ، لا يحزنون ولا يتخاصمون . كل ميت فى مكانه . حين يتهدم قبره يدفنون مكانه ميتا آخر . إذا كان العالم قديما فإن الأرض كلها قبور . . كان على حق ذلك الغلام : ليس هناك مكان أكثر أمانا من المقبرة . أعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتا أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء » (ص ١٠٨/١٠٩) .

سن الرشد والتحرر من القهر المادى :

لكن فضاء (الخبز الحافى) الاجتماعى الواقعى المكتظ بشخصيات القاع ، وزمنها الذاتى الذى تحكمه رحلة الراوى مع النضج الجسدى ، والإدراك الحسى ، والتطور العقلى ، يرافقه فضاء سياسى وزمان قومى أوسع ، ينطوى على الكثير من أحداث المغرب التاريخية ، من مجاعات الريف فى مطالع الأربعينيات ، وأفواج المهاجرين من البوادى والجبال ، ومن مظاهرات عام ١٩٥٢ فى ذكرى ٣٠ مارس الذى أعلنت فيه الحماية على المغرب عام ١٩١٢ ، وبداية هجرة أفواج من اليهود المغاربة إلى فلسطين المحتلة ،واستقدام الجنود السنغاليين لقمع حرب التحرير فى الجزائر ، وصولا إلى انتهائها بإعلانين لا يقل أيهما أهمية عن الآخر : أولهما هو إعلان استقلال المغرب ، وثانيهما هو بلوغ الذات الراوية سن الرشد ، وإعلانه عن عزمه على التعلم ، واتخاذه أولى خطوات التحرر من القهر المعنوى الذى ستقدم لنا (الشطار) فصوله ، بعد أن جسدت لنا جل أحداث (الخبز الحافى) تفاصيل هروبه من القهر المادى وطبيعة تحرره منه . وقد زاوجت بين الإعلانين لأن للإعلان الثانى ، رغم أنه من شئون الذات الراوية الخاصة ، بعده الاجتماعى والتاريخى الأوسع الذى يعرب عن فرصة أبناء القاع الاجتماعى الجديدة ، أو على الأقل حلمهم بأن الاستقلال يعد بمستقبل أفضل لهم ، ويفتح أمامهم فرصا لم تخطر على البال من قبل أن بإمكانهم الحصول عليها .

ورغم أن بنية السيرة الذاتية الروائية أتاحت هذا التزاوج الحميم بين الذاتى والقومى،فإن السيرة تستهدف بالدرجة الأولى تفاصيل عملية تحرر الذات من القهر المادى ، بينما تهفو روائيتها إلى توسيع أفق هذا التحرر ليشمل الوطن كله ، وتتغيا شطاريتها إنصاف أبناء القاع الاجتماعى من الشطار والصعاليك . وقد بدأ التحرر من القهر المادى حقيقة يوم هجم

عليه أبوه فى السوق الجديد ، فخلصه منه رفيقاه عبد السلام والسبتاوى وأشبعاه ضربا حتى أدمياه « رأيته يغطى وجهه بيديه والدم يسيل من بين أصابعه بغزارة . وقفت بعيدا أنتظر نهاية المشهد . تمنيت لو أنى أشاركهما فى ضربه . لو كان فى مكان خال من الناس لشاركتهما . كان عزاء لى أن أراه يضرب على مرأى منى حتى يسيل دمه كما سال دمى كلما ضربنى » (ص ٧٥) . ولما يكتشف رفيقاه بعد المعرفة أنه أبوه ويبديان شيئا من الدهشة يؤكد لهما « إنه يستحق أكثر مما فعلتماه له . إنه كلب » (ص ٧٦) . وحينما يدخل مقبرة بوعريقة لكى ينام فيها بعد هروبه من الشرطة ، تتداعى فى ذهنه الأفكار « دخلنا عالم الصمت الأبدى . فكرت : هنا مدفون أخى عبد القادر . حين يموت أبى سأزور قبره لكى ابول عليه . إن قبره لن يصلح إلا لمرحاض » (ص ٩٨) . وقد كان هذا الحادث بداية المواجهة مع الأب والسلطة معا ، فقد كان ضرب الأب أمامه هو المقدمة التى جاءت بعدها مواجهته مع الشرطة التى كانت تبحث عن رفيقه ، ثم مشاهدته لفظائع السلطة الغاشمة إبان مظاهرات مارس ١٩٥٢ ، ثم تحديه لها باشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى . والواقع أن كل هذه المواجهات مع السلطة هى فى بعد من أبعادها مواجهات مع الأب الذى اختدمت كراهيته له على مر السنين ، واستحالت هذه الكراهية الصامتة بعد حادث السوق الجديد إلى معركة لم تتوقف فصولها إلا فى (الشطار) ، وبعد أن انقلبت الأدوار ، وأصبح باستطاعة الراوى أن يفرض إرادته على الأب ، بعد أن هدده بيد الهاون وأمره بالكف عن ضرب أمه . بل إنه يمهد للإجهاز عليه كلية منذ الصفحات الأولى فى (الشطار) حينما يعلن موته قبل ٢٣ سنة من وقوع هذا الموت فى صيف ١٩٧٩ .

وليس من قبيل الصدفة أن يشعر الراوى أثناء اشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى أن هذا العمل هو « أفضل من أى عمل آخر كنت أقوم به من قبل . إنها مغامرة تجعلنى أشعر برجولتى وأنا فى السابعة عشرة من عمرى . إن مرحلة جديدة من حياتى تبدأ فى هذا الصباح الباكر » (ص ١٥٦) . لأن هذا العمل كان أول أشكال تحدى السلطة التى كرهها منذ كره الأب فى مطالع الصبا . فليس باستطاعة الذات الراوية أن تتحقق فى هذا العالم القاسى الغريب إلا إذا تحررت من قهر السلطة القاتلة وتمردت عليها : السلطة الأبوية التى قتلت أخاه الطفل ، والسلطة الاستعمارية التى حصد رصاصها عشرات المغاربة فى الذكرى الأربعين لإعلان الحماية . هذه السلطة التى تمارس العنف والإرهاب لم يكن أمام الذات الراوية المتطلعة للتحرر من سبيل إلا بمواجهة عنفها بالعنف المضاد . لكن هذا النوع من العمل سرعان ما تبخر بموت أحد المهربين واعتقال الآخر . وبدأت محاولات كسب لقمة العيش تفجر الصراع بين المسحوقين أنفسهم ، وتفتح عينى الراوى على أبعاد جديدة من القهر لم يكن قد خبرها من قبل ، ولا تنفع معها القوة العضلية التى علمته شوارع المدن أنها ملاذه الأول والأخير ، والتى كفلت له حرية الحركة حتى الآن . فقد بدأ يعرف ما تنطوى عليه الصفحات المطبوعة من عوالم ساحرة ، وما يعنيه العجز عن القراءة من قهر وإحباط . وينتهى الجزء الأول من هذه السيرة بعزم الراوى على قهر هذه العقبة الجديدة ، وبطقس وداعه طنجة للتوجه إلى العرائش والانضمام إلى أول مدرسة فى حياته بعد أن جاوز العشرين ، وأثبت بقراره ذاك أنه بلغ سن الرشد بحق ، وشارف مدارج الوعى لضرورة أن يقهر منبع كل أشكال القهر والإحباط ، وهو الجهل ، وأن يتعلم .

البداية المغايرة ووعى النص :

وإذا كانت (الخبز الحافى) قد بدأت بالموت الميتافيزيقى والاجتماعى معا ، فإن (الشطار) تبدأ بداية مناقضة تماما ، لأنها تبدأ بالميلاد المعنوى المتجسد فى الوصول إلى أرض جديدة وبدء تجربة جديدة . الوصول إلى العرائش ، أو بالأحرى إلى بر النجاة والأمان ، إلى النبع الذى سيستقى منه أولى قطرات المعرفة التى سيظل ينهل من بحارها على مد النص دون ارتواء . وهذا التباين بين البدايتين هو مدخلنا إلى التغيير الذى انتاب البنية النصية والعالم الذى تقدمه معا . لأنه إذا كانت عملية الهروب المستمرة قد صبغت الجزء الجزء الأول بقدر كبير من التنوع فى التجارب والحركة الدائمة فى المكان والزمان ، والانتقال من شخصية إلى أخرى إلى الحد الذى تأكدت معه عرضية الإنسان ، فإن الاستقرار فى مكان واحد من أجل التعلم فى (الشطار) أحال الهرب من أشكال القهر والقمع إلى نوع من البحث عن الذات واكتشاف إمكانياتها . وجعل الشخصيات التى اكتسبت درجة أكبر من الرسوخ والاستمرارية

من علامات الفضاء الجديد ورواسيه ، واستبعد مسألة الثنائية الواضحة فى بنية الجزء الأول من هذه السيرة ، وبدأت بدلا منها عملية الإحلال فى المكان والحلول الكلى فيه ، أى انصهار الثنائية فى وحدة كلية تحل فيها المعرفة فى الفضاء ، وينوب فيها الحنين إلى المكان والشعور بالألفة فيه عن ذلك الذعر الباطنى الذى جعل الهرب المستمر هو جوهر الحالة الوجودية فى (الخبز الحافى) .

لقد اتسمت سيرة محمد شكرى فى (الخبز الحافى) بأنها كما يقول سارتر فى وصفه لجان جينيه سيرة « طفل طرد من طفولته »[٢٣] ، عاش طفولته الخالية من الطفولة ، دون أن يتمكن من نسيان تلك الطفولة المفقودة التى لم يعشها قط . لكن المهم كما يقول سارتر عن جينيه « أنه عاش واستمر يعيش هذه الفترة من حياته كأنها لم تستغرق إلا لحظة » . وحينما نقول لحظة ، فإننا نعنى بذلك لحظة قدرية حاسمة fatal instant ، اللحظة التى تنطوى على الاستيعاب المتبادل والمتناقض لكل ما سبقها ولكل ما سيعقبها . لأن الإنسان ما يزال بالفعل كل ما كف عن أن يكونه ، وكل ما سوف يكونه فى قابل الأيام فى الوقت نفسه ، لأن الإنسان يعيش موته ويموت حياته ، يشعر أن ذاته ستكون ذاته الحميمية الخاصة وستكون آخر معا . إن الأبدية موجودة فى ذروة الاستمرارية تلك . وفى قلب اللحظة المترعة بالحياة فى اكتمالها ، يشعر الإنسان بهاجس أنه سيحيا بالكاد ، وبالخوف من المستقبل . وهذا هو وقت القلق وزمن البطولة فى الوقت نفسه . وقت اللذة والدمار »[٢٤] . هذه اللحظة القدرية الحاسمة المتوهجة بكل تلك المتناقضات هى لحظة الحياة الممتدة على مدى أربعة عشر عاما فى (الخبز الحافى) ، وطفولتها المسفوحة هى الطفولة التى تسعى (الشطار) إلى استعادتها . لكنها لا تستعيدها هنا إلا بعد أن تبدأ عملية تحررها من القهر ، فليس ثمة طفولة مع القهر . فمع بداية التعلم ، وهو الخطوة الحقيقية نحو التحرر من القهر ، تحاول (الشطار) أن تستعيد تلك الطفولة المسفوحة التى لم يبدأ فى تعرف ملامحها الأولى إلا وهو فى مقتبل الشباب ، أن تستعيد البراءة المستحيلة بعد أن قضت خشونة الطفولة التى عاشها فى طراد مستمر من المجتمع ومن الأب على كل براءته .

يقول محمد شكرى فى مقدمته للطبعة العربية لـ (الخبز الحافى) « لقد علمتنى الحياة أن أنتظر . أن أعى لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته : قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها . لا يهم ما ستؤول إليه . الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنا أو نزوة غافية . أن تشعل لهيبا فى المناطق اليباب الموات » (ص ٨) . وهذه الكلمات، التى كتبها بعد الانتهاء من الجزء الأول من سيرته بعشرة أعوام ، هى أفضل مدخل إلى تناول الجزء الثانى من هذه السيرة الذى كتب بعد عشرة أعوام أخر . لأن (الشطار) هى ثمرة هذا الانتظار الطويل الذى لم يتنازل فيه عما استحصده . فقد انتظر الكاتب طويلا دون أن يتنازل عن كشوفه ورؤاه ، ولذلك فإن ثمار الانتظار سرعان ما أخذت تتساقط بين يديه . لأنه يرى لغة الأدب العربى المعاصر تسير صوب المناطق التى استشرفها . وتقطع تجاربه خطوات فساحاق الطريق الذى سار فيه بجرأة وحده قبل عشرين عاما . ولذلك فإن الانتظار/الجلد/المعاناة الذى كان موضوع الجزء الأول من هذه السيرة ، سرعان ما أفسح الطريق أمام نوع جديد من الانطلاق الواثق من قصده برغم كل ما يواجهه من عقبات وما يعانيه من عثرات .

وتبدأ (الشطار) التى رقت فيها الكتابة وشفت وازدادت تركيزا بفصل بعنوان « زهرة دون رائحة » ، وعنونة الفصول من سنن هذا النص الجديدة ، لأن (الخبز الحافى) اكتفت بترقيمها دون عنونتها . والعنونة هى أولى سمات هذا الاستقرار الجديد على الصعيد النصى ، وعلى صعيد الفعل معا . فقد أصبح للراوى مستقر وعنوان ثابت بعدما عاش كل مرحلة (الخبز الحافى) دونما مقر . فقد أخذ النص يعى نصيته بطريقة أبرز من تلك التى تبدت بها تلك النصية فى الجزء الأول الذى كانت فيه الكتابة معايشة وحلولا محل الواقع وفيه قبل أى شيىء آخر . ولا غرو فـ (الشطار) هى سيرة الرحلة صوب الكتابة والقراءة والتعبير عن النفس بالكلمات . ومن هنا كثر فيها الحديث عن هموم الكتابة وترصعت صفحاتها بالقصائد . لأنه إذا كانت (الخبز الحافى) تقدم لنا الإنسان الطالع من القاع الاجتماعى ، فإن (الشطار) تقدم لنا سيرة الكاتب مع

الكتابة ، ومع التجربة المعرفية كلها . بل إن عنوان هذا الفصل الأول نفسه هو مدخلنا إلى إحدى استراتيجيات هذا النص الجديد وهي الولع بالصور الاستعارية .

فالعنوان نفسه استعارة للراوى تومىء إلى تبرعم وعيه ، ولكن دون تحققه بعد . إنه زهرة فى ريعان شبابها ، لكنه زهرة بلا رائحة ، لأنها زهرة بلا معرفة . وهى زهرة تعى ميلادها الجديد ، حيث يبدأ النص بنزول الراوى من رحم الحافلة إلى ساحة العرائش حيث واجه منذ اللحظة الأولى رديفه وصورة ماضية المتمثل فى هذا الطفل المتسخ الذى كانه ، ولكنه انفصل الآن عنه بطريقة تسمح له بالكتابة عنه من مسافة محايدة ولكنها حانية : « قدام الحافلة التى نزلت منها ، اقترب منى طفل متسخ ، حافى القدمين ، فى حوالى العاشرة من عمره »[٢٥] . وإذا كانت هذه البداية تقدم لنا صورة ماضية فى مرآة الطفل ، فإن ذهابه إلى مقهى السى عبد الله وعالمها الغاص بلاعبى الورق وبائع الكيف الكهل الذى ذكره بعفيونة بائع الكيف فى قهوة السى موح فى طنجة ، والسى عبد الله نفسه الذى لا يختلف كثيرا عن صاحب المقهى الذى عمل به فى صباه فى تطوان ، يؤكد أن الواقع الجديد ينطوى فى حناياه على صورة للواقع الذى تركه خلفه فى طنجة . لكن جدة الصورة واختلافها يتأكدان لا بالتغير الكبير الذى انتاب الراوى والرؤية معا فحسب ، ولكن بذلك الحنين الجارف إلى طنجة وليلها المغربى وصيدها البحرى . بل إن انتهاء هذا الفصل ، بعد الامتحانات العديدة التى تعرض لها فى المدرسة لتقرير التحاقه بها ، بحكاية الأم التى انتحر ابنها من فوق صخور ميناء طنجة ، وبمشهد البئر التى صادفها فى طريق العودة من المدرسة بعد الامتحان وألقى فيها حجرا يختبر به عمقها ، واستهواه العمق واحتمال السقوط المدوخ ، يؤكد لنا أنه يعى وجود الموت الرازح وقدرة السقوط المغوية على جذب من لا يتشبثون بقوة بأمل الصعود . لذلك يؤكد لنا أن « صوت السقوط يجذبنى إليه بسحر قوى وأنا أقاومه » .

والوعى بمقاومة السقوط هذا هو الذى يجعل (الشطار) تجربة التخلص مما يسميه سارتر باللعنه الوجودية Ontologic-al curse بالمعنى الشامل لمصطلح الوجود وليس بالمعنى الفلسفى المحدود الذى يربطه بفلسفة سارتر الوجودية . إنها اللعنة التى يعيشها الراوى بسبب وجوده ذاته كأنها رديف هذا الوجود . وهى التى تجعل « الإهانة دائمة ومتجددة أبدا . لأنها ليست على لسان هذا الشخص أو ذاك ، صريحة وبينة ، بل على كل شفة تنطق باسمى . إنها قابعة فى الكينونة نفسها ، فى وجودى ذاته ، وأجدها فى كل العيون التى تنظر إلى ، وفى كل القلوب التى تتعامل معى . إنها تسرى فى دمى ، وقد دونت على محياى بحروف من نار . أنها تصحبنى أينما حللت على الدوام ، فى هذا العام وفى العالم الآخر . إنها نفسى »[٢٦] . مثل هذه اللعنة الوجودية التى تنطبع بحروف من نار فى الروح لا يستطيع صاحبها أن يتخلص منها بسهولة ، خاصة إذا كان فى اللحظة ذاتها هو الماضى والحاضر والمستقبل . غير أن هناك قوة وحيدة تستطيع أن تخلص صاحبها من نيرها وهى قوة الفن وقدرته . وهذا ما استطاعت كتابة (الخبز الحافى) أن تفعله إلى حد كبير ، كأن فعل الكتابة هو نفسه فعل طرد هذه اللعنة الشريرة بفضل رقى الكتابة وتعاويذها .

التنويعات المعرفية على فضاء التجربة :

ووعى الراوى فى مطلع (الشطار) بأن صوت السقوط يجذبه إليه من قاع هذا البئر السحيق ، إشارة إلى أن هذه اللعنة الوجودية لا تزال تطارده ، ولا تزال بعض تجلياتها المراوغة تطل عليه فى واقعه الجديد الذى تستهدف رحلته فيه التخلص كلية من سيطرة هذه اللعنة عليه ، وتحكمها فيه . لذلك فإن انعكاس صورة الماضى على مرايا الواقع الجديد فى الفصل الأول ، وتأسيس علاقة التماثل والتباين ، سرعان ما يدخل بنا مع الفصل الثانى « حين يفر السادة يموت العبيد » إلى خرائط عالم (الشطار) الجديدة والمغايرة . عالم لا يقتصر فيه الوعى على الراوى الذى جاء بعد أن بلغ سن الرشد يبحث عن المعرفة ، ولكنه امتد إلى الجماهير التى تصرخ فى ساحة إسبانيا مطالبة بسقوط الباشا والخونة . وترد بعنفها المؤيد بعنفوان الاستقلال الجديد على كل عنف الماضى الاستعمارى الكئيب وتنتقم من شراسته . إنه عنف مترع بالأخطاء ككل عنف عفوى ، يروح العبيد ضحيته بينما يتمتع السادة بالفرار ، ولكنه يكشف عن بدايات الوعى وبدايات القدرة على تغيير الواقع ، وعن أنه ليس عنفا ميتافيزيقيا قدريا عبثيا كما كان الحال فى

(الخبز الحافى) ، ولكنه عنف معقلن إلى حد ما . اكتسب أبعادا اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وأصبح خطوة على طريق الوعى . لذلك كان طبيعيا أن يكون عنوان الفصل التالى له هو « أول درس » وهو درس يشى بذكاء الراوى المتميز وبقدرته على أن يتعلم منذ اليوم الأول أهم دروس العملية التعليمية برمتها ، وهو جماعيتها وشموليتها وتعاونيتها . « منذ تلك اللحظة صرت أتعلم من التلاميذ أكثر مما أتعلم من المعلمين » . كما أن مسيرته التعليمية بعده تضع عنف بدايات الاستقلال العفوى وفوضاه الشعبية تلك ، فى مواجهة سعى الراوى المنظم لتحقيق استقلاله الشخصى والمعرفى معا ، وتوطيد سلامه الذاتى مع المكان ، واستيعاب العالم ، وإعادة إنتاجه فى صيغ جديدة .

فى الفصول الثلاثة التالية تفتح بعض جوانب العرائش للراوى وتقدم له تنويعات أخرى على شخصيات القاع الاجتماعى التى عرفها فى حياته السابقة ، كأنما يجذبه الماضى باستمرار إلى دائرته المغوية ليختبر مدى قدرته على مقاومة السقوط فيه من جديد . لكن رغم تماثل التنويعات فإن تجربة التحصيل المعرفى تلف كل شىء فى مناخها المحفز للوعى ، وتكسب التفاصيل القديمة دلالات جديدة ومغايرة . فلم يعد الراوى هذا الإنسان العفوى الذى يستجيب للمواقف بجسده وانفعالاته ، وإنما بدأ كل شىء يمر عبر عقل يقظ يستشرف عواقب الأمور . فعندما ضربه المدرس حتى أدمى أذنه لم يستجب للموقف بالعنف الجسدى المضاد كما فعل أكثر من مرة فى (الخبز الحافى) ، ولكن بإعادة وزن الأمور وتقدير عواقبها : « لمست أذنى الدامية . استنكار فى نظرات رفقائى . تآزروا معى صاغرين . فكرت أن أنهض وأرتمى عليه . أن أتناطح معه كما كنت أفعل فى تطوان أو طنجة فى المشاجرات حتى ولو انهزمت . أن نتعارك حتى يخور أحدنا . أن أحاول عض أذنه الحمارية حتى أبترها وأبصقها فى وجهه . لكن سيكون آخر يوم لى فى المدرسة . سأترك أذن الحمار لأسنان الحمير » .

وينطوى هذا القرار الأخير على مجموعة من الدلالات الهامة ، أقلها أنه (عندما لجأ إلى تلك الصورة الاستعارية برنتها التهكمية عن أذن الحمار وأسنان الحمير) قد حاول التهوين من شأن الموقف كله والسخرية منه ، وهى سخرية تنطوى على قدرته الواضحة على رؤية الموقف من الخارج رغم مشاركته فيه ، وهى درجة هامة من درجات الوعى . وأهمها أنه قد حكم على حياته الماضية كلها بأنها حياة حمير ، وجسّد بهذا الحكم انفصاله النهائى عنها وعن منطقها القاصر الأرعن ، وأنه يعى أن كبح جماح ردود الفعل العضوية هو الثمن الفادح الذى لابد أن يدفعه لتمرين العقل ، ومواصلة التحصيل . فقد أصبح التعليم غاية تستحق التضحية من أجلها بكل نفيس ، بما فى ذلك ردود الفعل المباشرة قصيرة النظر . ألم يخبرنا بأنه يشترى « السجائر الشقراء » للكسيح المتفوق فى الرياضيات ليعلمه فنونها ، بينما يكتفى هو نفسه بتدخين الأعقاب التى يجمعها من الطريق . هذا الإيثار من أجل العلم وتحمل الكثير من المصاعب هو الذى يكسب رحلته مع المعرفة مذاقها الفريد ، ويجعلها معركة مع الإرادة ضد كل ما علمته إياه تجربة السنوات الأولى فى حياته من أثرة وأنانية .

هذا الوعى الجديد الذى بدأت بواكيره فى نهاية (الخبز الحافى) ، وتجلت ملامحه فى (الشطار)، هو الذى يمكنه من التعامل مع بقايا عالمه القديم من منطلق جديد ، ودونما خوف من السقوط « لم يكن لى مكان قار أنام فيه . كنت أتبع خطى السكارى والحشاشين وطوافى الليل . أجد لى دائما مكانا بينهم . لقد كانت لنا الذكريات نفسها واللغة نفسها . لنا عالمنا ليلا ونهارا . فى لعنتنا الجميلة . إن السكارى والحشاشين وطوافى الليل يتشابهون ويتآزرون أينما كانوا . فى أى زمان ومكان . إنهم يرفضون الدخيل عليهم والوسيط إذا لم يعتنق لعنتهم ! » . هذه اللعنة الجميلة التى يستطيع الراوى أن يتحدث عنها بحرية تنطوى على نوع من الخلاص من اللعنة الوجودية التى لاحقته طوال فصول (الخبز الحافى) دون أن يستطيع حتى الحديث عنها أو الوعى بشروطها . إنه يختارها هنا بحرية ، والاختيار نفسه نوع من التحرر من أسرها . ولذلك فإنه يصفها بأنها « لعنة جميلة » لأنه يختار التعامل معها بوعى الحرية ، وثقة السيطرة على كل شروطها . وهو الوعى نفسه الذى يتيح له أن يتحدث عن علاقته بأصحاب هذه اللعنة بصيغة الفعل الماضى « لقد كانت لنا الذكريات واللغة نفسها » التى ينطوى تعزيز انصرامها بلام التأكيد وقد التوكيدية على

إلغاء فاعليتها فى الحاضر . وينبع اعتناقه الإرادى لها من وعى برفض هذا العالم للدخلاء عليه ، ومن هنا فإنه ليس اعتناقا تطوعيا فحسب ، ولكنه اعتناق موقوت كذلك .

وكان لابد من تأكيد هذا التحرر من اللعنة الوجودية القديمة قبل العودة من جديد إلى طنجة « لعينتى مهما جفا كلانا الآخر » بعد أن أنجز مرحلة ، ونجح فى امتحان الالتحاق بالتعليم الثانوى ، لأنه يمارس فى طنجة الكثير من الأعمال التى تنتمى من حيث مظهرها إلى ممارسات الماضى ، ولكنها تختلف من حيث الوقع والمخبر . التجارة فى بيع الساعات الزائفة فى الميناء ، أو التردد على دور البغاء ، أو مصاحبه بعض رموز الماضى ، وغير ذلك من التجارب القديمة التى تصب الآن فى مجرى جديد هو مجرى « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » . فتجربة هذا العناد الجديد الذى لوعته به « كنزة » من تجارب الحب الرقيقة والجديدة على عالم هذه السيرة الذاتية . وهى تجربة يؤكد مسارها المتفرد أن الراوى قد بلغ درجة من النضج تسمو بالحب فوق الرغبة الطارئة، وأنه وقد تحرر من حاجة الجسد الأساسية البسيطة بدأ يبحث عن إشباع حاجات عاطفية وروحية أعمق ، وخاصة حينما يعرف أن « كنزة » تبحث هى الأخرى عن حب حقيقى . ولذلك ما إن تتاح له فرصة الانفراد بكنزة فى إحدى الليالى ، بعد أن عادت إلى الفندق مخمورة ، حتى يترفع عن انتهاز تلك الفرصة ، ويعاملها بطريقة لا تنم عن احترامه لها فحسب ، وإنما تشى كذلك باحترامه العميق لنفسه ولإنسانيته .

وتبدأ بعد ذلك عملية المراوحة المكانية فى النص بين طنجة وغيرها من فضاءات التعليم والعمل من العرائش إلى تطوان وغيرها ، وتبدأ أيضا عملية اكتشاف جوانب جديدة أخرى من جوانب حياة هذه المدينة المغوية . فإذا كانت طنجة فى الماضى هى فضاء إشباع حاجات الجسد الذى طالما عانى من الحرمان ، فقد بدأت تكشف عن قدرتها على إشباع حاجات الروح . وبدأ القلب يهفو فيها إلى الحب الحسى لا العاطفى ، فلا تنس أننا فى طنجة ! وما أدراك ما طنجة ! وأن الراوى يقر بأنه لا يعرف ما « الحب الحقيقى » . اشترى بعض كتب المنفلوطى وجبران ومى زيادة حتى يتعلم منها ماهية الحب الحقيقى ، فوجده مشروطا بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون فعافه ، كما عاف « كنزة » حينما سقطت فى يده آخر الليل ثمرة ناضجة ولكنها معطوبة مخمورة . وانشغل بحب « ربيعة » الحسى المرح الذى لا موت فيه ولا جنون ، حتى عاد من جديد إلى العرائش مع بداية العام الدراسى الجديد . وفى العرائش بدأ يعرف أنواعا أخرى من العواطف مثل عاطفته الأبوية نحو « سلوى » طفلة فطيمة التى تعد فى مستوى من مستويات الدلالة فى النص معادلا آخر له ، فهى خضراء الدمن وهو « زهرة بلا رائحة » . ومثل صديقه الكفيف « المختار الحداد » العذرى لمعشوقته البتول ، وصداقة حميد وسعيدة وعائشة التى تنتمى إلى العالم القديم أكثر من انتمائها إلى عالم الصوات الجديدة والمشاعر البكر . وأصابيح نهاية الأسبوع الحلوة التى يصطحب فيها سلوى للنزهة ثم يذاكر لها دروسها ، ومشاعر القلق عليها عندما مرضت . بل لقد استيقظت فيه مشاعرالبنوة نحو أمه عندما أدخلوها المستشفى بعد إصابتها بمرض السل ، فقرر أن يعودها فى تطوان . كما اكتشف أهمية قدرة حميد على أن يبدأ دائما من جديد « إنه دائما مستعد أن يبدأ حياة جديدة . لا يتعلق بشيء . فى نظره كل شيء هش قابل للسقوط والانكسار » ، كأنه يدرك عبر هذا الاكتشاف فقدانه التدريجى لتلك القدرة القديمة المدهشة .

طنجة : مركز العالم ومداره :

حينما يعود الراوى إلى تطوان ينفس عليه التفرسيتى ، صديقه القديم ، ما حققه من تعليم ، رغم نجاحه التجارى ، فيزداد تقديره لقيمة ما أنجزه ، خاصة بعدما يعرف بسجن عبد السلام وهرب السبتاوى : رفيقى الصعلكة القديمة . إن عودة النص إلى تطوان لم تكن إذن لعيادة الأم المريضة فحسب ، وإنما للمقابلة بين حاضر الراوى وحاضر من لم يسلكوا الدرب الذى اختاره ، أو بالأحرى صورته فى المرآة لو لم يبدأ رحلته مع الوعى والتعليم ، وبالإضافة إلى هذا كله ، لتأكيد استمرار الصراع مع الأب ، والإجهاز التدريجى على سلطته الغاشمة ، حتى لا يظن أحد به الظنون حينما ينحنى لعواطف السلطة فى المعهد بالرغم من أنه لم يقبلها أبدا فى داخله : « فى القسم الداخلى لم أشعر أننى أعيش فى امتياز . السرير نظيف . الأكل أجود من

مطعم المدرسة الابتدائية. لكن طاعة قانون الداخلية الصارم يولد فى نفسى توترا شبيها بحيوان فى قفص » .

كما أن تعريجه على طنجة قبل العودة مرة أخرى إلى العرائش لم يكن للمداواة من السيلان الذى أصابه نتيجة نومه مع المرأة التى جلبها له التفرسيتى ، وإنما كما سيتأكد لنا كلما توغلنا فى النص لتأسيس طنجة محورا لعالمه الجديد ، كما كانت هى مجال عالمه القديم ، ولتتوحد فى فضائها الجامع للمتناقضات تفاصيل الحياتين ، ودلالات العالمين . إنها محطة لابد منها عند كل منعطف من منعطفات الرحلة . صحيح أن تطوان هى الأخرى محطة يتكرر التعريج عليها ، بل يعود إليها عندما ينجح فى مباراة الدخول إلى مدرسة المعلمين ، إلا أن العودة إلى طنجة تكتسب دائما طعما مغايرا ودلالات أوسع . فهو يدرك أن صورة تطوان التى يرسمها فى سيرته أجمل من حقيقتها ، لأن قدرة الفن على استعادة الواقع تضفى عليه الكثير من الجمال كما يقول شكرى للمستشرق اليابانى نوتاهارا ، لكنه يعى فى الوقت نفسه أن هذا ليس هو الحال مع طنجة ، لأن طنجة تظل أجمل من كل صورها وأعقد . ولأن العودة إلى تطوان أو العرائش أو غيرها من فضاءات العالم القديم ليست عودة محمولة على أجنحة الحنين فحسب ، ولكنها عودة تتغيا تأكيد انفلاته من هذه الفضاءات وتكريس نجاته من أنشوطة الحياة فيها . فحينما يعود إلى تطوان يؤكد لنا نجاته من مصير عبد السلام والسبتاوى وحتى التفرسيتى لو بقى فيها . ولما يرجع إلى العرائش يكون ذلك لتأكيد أنه لو بقى فيها لطرد كما طرد حميد من الهرى أو لفقد حبيبته كما تزوجت بتول مختار .

لكن العودة إلى طنجة شيىء آخر . إنه يذكرها ويفتقدها وهو فى غيرها من الأماكن ، حتى وهو فى مراتع الصبا ومواثل الذكريات يهتف : « لو كنت فى طنجة لما أحسست بهذا الفراغ الممل . هناك أستطيع أن أولد من أكثر الأيام كآبة وعوزا بعض المتع . العزلة هناك حرة لها مذاق التوت البرى . وهنا مفروضة ولها مذاق الحنظل » . فطنجة هى مركز العالم بالنسبة لهذه السيرة الذاتية ، وألفتها والسيطرة عليها هى غايتها . فاكتشاف فضاء مدينة طنجة ، ومعرفته الحميمية ، والارتباط الوثيق به ، رديف التحرر فى هذا النص وليس بأى حال من الأحوال اكتشافا لسجن جديد . ففى النص مجموعة كبيرة من الفضاءات التى خبرها الراوى وعاش فيها لعنته وسجنه ، وارتبطت بمرحلة أو أكثر من مراحل حياته العاصفة الثرية تلك . ولكن اختياره لمدينة طنجة للارتباط بها والتغنى بها وإكسابها هذه الأبعاد الأسطورية المتعددة التى تجتمع كلها فى قصيدة النص أو فصله الأخير هو تأكيده لحريته التى صاغتها كل تفاصيل هذه التجربة الحياتية الشيقة . فطنجة هى مدينة أهم تجربتين فى حياته : تجربته مع الجنس وتجربته مع المعرفة والكتابة . فإذا عدنا إلى تجارب الجنس المتوهجة فى هذا النص سنجد أنها كلها تدور فى هذه المدينة الآسرة ، بينما تصيبه تجارب الجنس خارجها بالمرض أو الغثيان . وكل تجارب الكتابة تنبع منها وترتد إليها فى الوقت نفسه . صحيح أن موجهه الأول فى عالم الكتابة كان الأديب محمد الصباغ فى تطوان ، إلا أن انطلاقاته المعرفية الحقة ارتبطت كلها بطنجة . كما أن أول عمل له بعد انتهاء تدريبه بمدرسة المعلمين بتطوان ، كان هو الآخر بطنجة بمدرسة الحى الجديد للبنين والبنات ، وأول سكن له بالمعنى الحقيق لهذا الاسم كان فى فال فلورى بها كذلك . فإذا كانت طنجة هى مدينة اللذة والحرام والعنف ، فقد نال شكرى نصيبه وزيادة من لذاذاتها وحرامها وعنفها ، وأحال تجاربه مع ثالوث المدينة إلى دروب للحرية ، تقترب به كل تجربة من تجارب هذا الثالوث خطوة أخرى من جوهر التحرر .

علاوة على هذا كله فإن النص بعد فى مستوى من المستويات قراءة للتاريخ السرى لطنجة بمواخيرها وحاناتها وبارات الأجانب فيها ، والتاريخ الشفهى لثقافاتها التحتية ولروادها من صعاليك المغرب والعالم معا ، وسجل تحولاتها وأوجاع بنيها . ولا يمكن الفصل فى هذا المجال بين تحولات المدينة وتحولات الراوى، فقد اندغم كل منهما فى الآخر ، وأصبح ابن الحانات والليل يحب ليل بيته فيها لا ليل الخمارات ، وصباح الجبل والبحر لا صباح الشوارع اللاهثة ، والمقاهى التى تنتظر أول المستهلكين . فيها قرأ هاينريش هاينى وعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيللى وكيتس وبيرون وثورو وفروست . كما اكتشف سارتر وروسو وروائع الشعر الإسبانى وحياة فان جوخ ، كل العلامات الهامة فى رحلته الثرية مع الأدب ومع المعرفة ، وفيها أيضا واجه الجنون والانهيارات العصبية وعرف

سلام الروح لما اكتشف سر المكان . وفيها أيضا صاغ حلمه المستحيل عن المرأة المستحيلة . « إن المرأة التى أعيش معها إذا لم تجعلنى أعزف عن كل النساء ، فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها . ينبغى لها أن تكون هى كل النساء . وكل النساء لسن هى . ينبغى لى أن أميزها فى الظلام حتى وإن تكن بين جمهرة من النساء . إذا انطفأت الشموع يضيىء كلانا الآخر . إذا حجبونا بستار سميك أراها وترانى . المرأة النور الخارق . المرأة الشفافة » . وفيها بدأ يعرف نماذج مثيرة من الأجانب الذين وجدوا فيها ضالتهم . كتاب وشعراء وفنانون ، ألقت الحياة بقواربهم فى مينائها فقرر بعضهم ألا حياة بعدها . ونساء إسبانيات فقدن أزواجهن فى اجتياح فرانكو لإسبانيا فجئن إليها تهدهد جراحهن ، ويهدهدن جراح عشاقها الدائمين .

وتوشك الفصول العشرة الأخيرة أن تكون دراسة شائقة فى جغرافيا هذه المدينة البشرية ، وأركيولوجيا تراكمات العابرين فيها من الأجانب والشعراء والمحبطين ، ومن الأحداث والمآسى والأعمال . وتبلغ هذه ذورتها فى قصيدة النص الأخيرة « طنجيس » التى تلخص كل تجربة الراوى فيها ، وتوطد أواصر حلوله فى تواريخها معا ، تصالحه معها ، اندغامه فيها ، وحلولها فيه .

يحكون عنك أن طينة الخلاص منك ،
وأن نوحا فيك قد تفيأ الأمان ،
وأنه حمامة أو هدهد ،
وأنه غراب ،
وبين موجتين ،
تناسلت طنجة ملء زبد البحار
. . . . .
يحكون عن كنوزك القديمة :
أن الغزاة هربوا أوارها
يحكون أن حلمك البعيد
يجيىء خجلان ويمضى رائعا .
يجاور النفى الذى يحاصر المدى
هوية التيه الذى يبدأ حين تنتهى
هوية السقوط .

لكن الراوى الذى عاش فيها هوية سقوطه استطاع أن يحيا فيها كذلك طقوس تحرره .

المراوحات الزمنية واستراتيجيات التناص :

ويكشف هذا التحرر عن نفسه فى أحداث هذه السيرة الذاتية الشائقة فى الوقت الذى يسفر عن حقيقته عبر بنيتها النصية . ويكشف استخدام هذا النص الشائق للزمن عن تسلل آليات هذا التحرر إلى كل جزئيات العمل وتلبسها لمختلف استراتيجياته . فمع أنه يبدو للوهلة الأولى أن النص يلتزم بالتسلسل الزمنى فى تعاقبه وتتابعه ، إلا أن النظرة المتفحصة ستكتشف أن هناك الكثير من المراوحات البندولية فى حركة الزمن فيه ، والكثير من القفزات إلى المستقبل . فنحن نعرف أن الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية كتب فى أواخر الستينات أو مطالع السبعينيات ، وأن الجزء الثانى كتب عام ٩١/٩٠ . ومن هنا فإن الكتابة فى الجزأين تتم بمنطق الزمن المستعاد . لكن هذا المنطق وإن سيطر على معظم أجزاء (الخبز الحافى) تعرض لعدد من التحولات فى (الشطار) التى ازداد فيها وعى النص بنصيته كما ذكرت . وأصبح استخدام النص للزمن يخضع لسيطرة الراوى على مادته وأولويات تراتبها ، أكثر مما يخضع للتسلسل الزمنى نفسه . ولأن موضوع الجزء الثانى هو الميلاد والاحتفال بقيمتى الوعى والحياة ، فقد انتابت هذه الاستراتيجية فى التعامل مع الزمن كل الحالات التى ورد فيها ذكر الموت فى النص . إذ يقدم لنا موت الأب فى عام ٧٩ قبل ٢٣ عاما من حدوثه ، وكذلك موت صديقه الأعمى المختار بعملية جراحية عام ٧٤ قبل حدوثه بوقت طويل ، وموت الأم عام ٨٤ وتدوين التاريخ باليوم قبل سنوات عديدة من حدوثه . وهذا الاستباق المتعمد للموت ينفى أثره الفاجع عند حدوثه ، ويقلل من تأثيره السلبى على عالم النص . كما أنه لجأ فى القسم الأخير من (الشطار) إلى حيلة تثبيت الزمن أو إيقاف سريانه ، ليقدم لنا تلك الصور الشائقة عن العديد من الشخصيات التى تكسب المدينة بعدها الإنسانى الشامل ، حيث لا تستوعب أبناء المغرب وحدهم ، وإنما أنماط من النرويج حتى الشاطىء الإسبانى المقابل .

وتكشف آليات التحرر عن نفسها عبر استراتيجيات التناص فى الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى الذى يحتوى الكثير

من الإحالات النصية ، فـ (الشطار) كلها مكرسة فى بعد من أبعادها لرحلة الراوى مع الوعى والمعرفة ، وتحرره من قيود الجهل التى ربطته بلعنة أبناء القاع الاجتماعى من الجهلة والمشردين والسراق . لكن الكثير من تلك الإحالات النصية لا ترد ، ككل شىء فى عالم هذه السيرة المحكومة بمنطق صارم ، لمجرد التباهى بالمعرفة ، وإنما من خلال إدغام المعرفة فى تجربة الحياة ذاتها وجعلها بعدا أساسيا فيها . فحينما تخبره ربيعة بأن كنزة تبحث عن الحب الحقيقى يشترى بعض كتب المنفلوطى وجبران خليل جبران ومى زيادة ، ويقرأها لأنه سمع هؤلاء الكتاب يكتبون عن الحب المثالى : الحب الحقيقى . لكنه سرعان ما ينصرف عنها ويقول : « وجدت بعض العزاء فيما يقوله المنفلوطى وجبران ومى . لكنه حب مشروط بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون » . ومن خلال هذه الملاحظة المقتضبة ، وانصراف الراوى عن تجربة عناد كنزة إلى تلك العلاقة الإنسانية والحسية معا مع ربيعة ، نعرف رأيه الحقيقى فى تلك النصوص وفى الحب الذى تتحدث عنه . وهذا أيضا ما نجده فى بقية الإحالات النصية الأخرى .

فعندما أخرج له المختار الكفيف من تحت جلبابه ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) لهوجو ومده له وهو يقول : « هذا عمل عظيم ، أحسن ما يمكن لنا أن نقرأه » . يكشف لنا النص بمنهج مماثل عن رأيه فيه :

« طلبنا قهوتين بالحليب . أخذت أقرأ له . معظم الكلمات لم أكن أفهمها . ألفاظ غريبة صعب على نطقها . المختار يعرف معنى كل الكلمات تقريبا . فى مشرب المقهى كانت هناك امرأة تشرب مع جماعة من الإسبانيين . تضحك كثيرا يغازلها ثلاثة . بين لحظة وأخرى تنظر إلى . ابتسامتها مشرقة . بادلتها ابتسامتها الوديعة . ماذا يخامرها ؟ فكرت أن للنساء نزواتهن . وضع النادل القهوتين وقال : القهوتان على حساب السيدة فطيمة » .

هنا ، يقيم النص معارضة مباشرة بين النص والواقعى : بين ترجمة حافظ إبراهيم لـ (لبؤساء) ولغتها القاموسية القديمة التى يصعب عليه فهمها ، وبين قدرة الراوى نفسه ، الذى لم يستطع فهم كلمات الترجمة ، على إقامة علاقة إنسانية ثرية مع فطيمة دون أن يتبادل معها كلمة واحدة . وهى معارضة تغنى عن أى تعليق ، وتواجه منطق الكلمات الصعبة ، بمنطق الحياة اليسير . وبهذا المنطق نفسه يقدم لنا كذلك (ليلى المريضة فى العراق) لزكى مبارك التى جاءه بها المختار كذلك لينفث عبر قراءتها عن هيامه بالبتول ، وليحيى عبرها تقاليد الحب العذرى القديمة .

لكن التعامل مع النصوص الأجنبية يختلف كثيرا من حيث المنهج والموقف معا . فعندما تبدأ رحلته معها ، طالباً فى مدرسة المعلمين بتطوان ، وبتوجيه من « الأديب » محمد الصباغ ، الذى يفد إلى عالم النص لا باعتباره واحدا من الشخصيات التى يعرفها الراوى عن حق ، ويتعامل معها مع مَنْ يتعامل مِن بقية خلق الله ، وإنما باعتباره مثالا مرتجى وتجسيدا لنمط متعال على الواقع إلى حد ما ، وبلورة لرغبة تستهوى الراوى فى أن يكونها . إنه نموذج للرغبة والوسيط معا فى أطروحة جيرار الشهيرة عن الرغبة المثلثة[٢٧] . لذلك فإن كل ما يوجهه إليه من قراءات فى الشعر الإسبانى خاصة من أنطونيو ومانويل ماخادور ورافاييل ألبيرتى وبابلو نيرودا وجابريللا ميسترال والكسندر فيثينتس وغيرهم يحتل مكانة توشك أن تكون فوق مستوى أى نقد . ليس فقط لأنه غير مؤهل لنقد أشعارهم ، ما ردعه الافتقار إلى هذا التأهيل عن نقد غيرهم ، وإنما لأن انتماءهم إلى عالم الرغبة المثلثة يحميهم من أى نقد . واستحواذ الرغبة عليه هو الذى يجعله يستنكر تحققها عندما تبدأ بوادر هذا التحقق وينشر أولى أعماله · قطعة مثرية بعنوان « جدول حبى » وهو عنوان ينتمى إلى عالم مى وجبران والمنفلوطى الذين أشبعهم نقدا . لكن المهم هو أن النص يقدم هذا التحقق من خلال الذات التى لا تزال تشتهى الرغبة : « دوخنى الفرح وسكرت احتفالا بموهبتى الأدبية الدفينة . اشتريت أعدادا كبيرة وزعتها على رفقائى المتدربين لأشعرهم بأهميتى بينهم . فكرت : ابن الكوخ والمزبلة البشرية يكتب أدبا وينشر » . هذه الدهشة من الذات لا تخلق مسافة بينها وبين الرغبة فحسب ، وإنما تنفى هذه الذات عن ذاتها إلى حد ما .

وتتأكد هذه الفجوة بعد زيارته لمحمد الصباغ . « صحبت محمد الصباغ إلى منزله فى المدينة القديمة . حجرة إنسان متعبد

لفنه . عنب وتفاح وأجاص فى صينية . ضياء شاحب يعمق صمتا شاعريا . شوبان ، ليليات مايوركا وقراءة رسائل ميخائيل نعيمة إليه . خرجت من عنده متمنيا أن يكون عندى بيت متوحد مثله .. لكنه من طينة وأنا من طينة » . إنها الفجوة بين الواقع والمثال ، بين الذات والرغبة التى تكتسب قيمتها من بقائها دائمة فى نطاق الرغبة دون أمل فى التحقق . ولهذا كله دخل فى تلك الازدواجية فى التعامل مع النصوص العربية بمعيار ومنطلق مغاير لذلك الذى يقدم به النصوص الأجنبية . ليس فقط لأن أجنبية النصوص الأجنبية تحميها من ضرورة الدخول فى حوار مع الواقع ، ولكن أيضا لأنها تتيح له التعامل معها بمنهج انتقائى . « عرفت هاينريش هاينى قبل أن أعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيلى وكيتس وبايرون . عرفت أنا أحب إذن فأنا أحيا عند هاينى ، قبل أن أعرف أنا أفكر إذن فأنا موجود عند ديكارت . ثم جاء سارتر فأيقظ فى مفهوما آخر : أنا ما هو أنا ، وليس أنا ما هو أنا » . وبهذا المنطق الانتقائى يختار من (السيمفونية الريفية) لأندرية جيد ، كيف ماتت جيرترود إنسانة ولم تمت مثل بهيمة . وهو نفسه المنطق الذى يتعامل به مع الموسيقى والأغانى بما فى ذلك أغانى عبد الوهاب وأم كلثوم القديمة وأسمهان وفريد الأطرش .

لغة الذات وخطاب التحرر :

ينطوى منطلق السيرة الذاتية عامة على مصادرة أساسية تفترض أن « الأنا » الراهنة ، التى تكتب السيرة من منطلق لحظتها وكينونتها ، تختلف عن صورة هذه « الأنا نفسها » فى الماضى . ذلك لأن « تحول الفرد الداخلى ، وطبيعة هذا التحول النموذجية ، هى التى تبرر تزويدنا بموضوع للخطاب السردى تكون فيه الأنا هى الذات والموضوع معا . وهنا نكتشف حقيقة مهمة وهى أنه بسبب اختلاف أنا الماضى عن أنا الحاضر ، تستطيع أنا الحاضر أن تؤكد هذا الاختلاف بكل قدرتها المتميزة على معرفة ماضيها وحدها . فالراوى لا يصف ما حدث له فى أوقات محددة من حياته فحسب ، وإنما قبل كل شىء كيف استطاع أن يكون ما هو عليه الآن مما كان عليه من قبل »[٢٨] . وهذا الاختلاف بين حاضر الأنا وماضيها هو الذى يبرر تعرية « أنا » الماضى التى بارحتها « أنا » الحاضر ، واكتسبت من خلال التحولات التى حققت لها هذه المبارحة حق تعريتها ونقدها . وهذه « الأنا » الماضية فى وحدتها التى تخلت عنها « أنا » الحاضر فيها هى أكثر أشكال الوحدة نقاء ، لأنها وحدة الذات التى تخلت عنها ذاتها المتحولة . هنا نعود إلى نقطة البداية التى انطلقنا منها ، إلى الموقف الذى أنتج هذه السيرة . لنجد أنفسنا بإزاء « أنا » الحاضر المتمثلة فى محمد شكرى صديق الكتاب والفنانين والمثقفين ، والرحلة الطويلة التى قطعها بعيدا عن « أنا » الماضى ، عن الطفل ، الجائع ، الجاهل ، الفقير ، المشرد ، والتى تبرر ما أدخلته هذه الرحلة عليه من تحولات دعوة الناشر له لكتابتها .

لهذا لم تصبح السيرة الذاتية نوعاً من استعادة هذه الأنا المتروكة التى تنتهى بحكم تباعد المسافة بين الاثنين إلى ماض سحيق ، وإنما إلى عالم مغاير كلية ، تبدو فيه « أنا » الماضى خاصة فى عزلتها ، وغربتها ، بل حتى أجنبيتها عن « أنا » الحاضر ، وخاصة فى (الخبز الحافى) ، هى سر نجاح هذا الجزء فى معزل عن (الشطار) التى تقيم جسرا بين الأنا ـ الماضى والأنا ـ الحاضر . « لأن الماضى هو فى الوقت نفسه موضوع الحنين ومجال المفارقة . بينما يستحيل الحاضر دفعة واحدة إلى مجرد حالة من التدهور الأخلاقى والتفوق العقلى فى وقت واحد »[٢٩] . وهذه المفارقة بين الحاضر والماضى هى السر فى حيوية سيرة محمد شكرى الذاتية التى استحال فيها الاختلاف بين أنا ـ الحاضر وأنا ـ الماضى إلى تمايز بين عالمين قيميين وتاريخيين وإنسانيين معا . وهى التى حددت طبيعة الخطاب السردى ونوعية أسلوبه . فلغة النص البسيطة ، وأسلوبه الحاد الجارح المباشر ، لا يقيم حاجزا ، كما تفعل اللغة الأدبية الواعية بصقلها لتراكيبها وبـ « أدبيتها » ، بين الماضى المروى وحاضر الموقف السردى ، وإنما تتغيا الإجهاز على هذا الحاجز ، وتعى أن مباشرتها وبساطة أسلوبها هى وسيلتها للتخلص من فرض أبعاد الأسلوب الأدبى المختلفة لحركيتها وجمالياتها على السرد بطريقة تؤثر على الرسالة ذاتها . فثمة وعى واضح بأن أى أسلوب سردى مهما كانت طبيعته سيهدف إلى خدمة مواضعات الكتابة السردية أكثر من اهتمامه بعملية استعادة صورة أنا ـ الماضى على حقيقتها . إنه أكثر من مجرد حاجز أو عقبة ، لأنه يستحيل إلى أداة تحوير وتزييف .

لذلك . . حرصت سيرة محمد شكرى الذاتية فى جزأيها على تجنب الكثير من الاستراتيجيات النصية المتاحة عادة لكاتب السيرة الذاتية من المذكرات إلى اليوميات . واهتم الخطاب السردى فيها بتقديم سرد مترابط تلعب فيه الحركة فى المكان والزمن دورا أساسيا فى إضفاء قدر من الوحدة والتماسك على البنية النصية ، وتؤكد من خلالها تفاصيل عملية التحرر من القهر ، ثم طرح عملية التحرر كلها فى نهاية (الشطار) فى أفق البنية الدائرية ، حيث تنتهى (الشطار) بالرجوع إلى لحظة تاريخية (عام ١٩٥٥) قبل لحظة بدئها مباشرة عام ١٩٥٦ ، لتؤكد من خلال تلك الدائرية استمرار عملية التحرر وعموميتها . وقد تركت عملية الاهتمام بترابط السرد ميسمها على البنية النصية التى جنحت فى كثير من جوانبها إلى الروائية والتخييل كما ذكرنا من قبل ، وأتاحت لنفسها حرية نسبية فى الحركة بين الأزمنة والأمكنة ، لا تتوفر عادة لكاتب السيرة الذاتية التقليدية . وسنجد أن هذه الحرية قد أثرت أيضا على طبيعة الخطاب السردى ذاته .

وإذا كان الخطاب السردى فى (الخبز الحافى) يتراوح بين الكتابة بضمير المتكلم المفرد والجمع ، فإن (الشطار) تضيف ، إلى هذين الضميرين ، ضمير الغائب فى عدد من فصولها التى توشك أن تكون صورا قلمية صغيرة مثل « المروانى » أو « روساريو » أو « سارة » أو « عشق ما لا يمكن أن يكون » وغيرها . لكن النص لا يقدم هذه الصور التى تروى فى أغلب الأحيان بضمير الغائب كأنها مقدمة وحدها . وإنما يقدمها من منظور الراوى ، ويمزج فى بعضها بين الضميرين : الغائب والمتكلم . ويراوح بين هذه الصور القلمية التى تبدأ من فصلها الثانى « حين يفر السادة يموت العبيد » ، وبين خطاب الذات الاعترافى أو السردى بضمير المتكلم . ولا تقتصر ملامح التحرر فى (الشطار) على هذه المراوحات وحدها ، وإنما تتجاوزها إلى بناء ذاكرة النص الداخلية بطريقة مغايرة لتلك التى أقام فيها النص تلك المزاوجة بين الذاتى والوطنى فى (الخبز الحافى) لأن علامات ذاكرة النص الداخلية ، التى كانت تقتصر فى الماضى على الأحداث العامة والقومية ، استحالت إلى علامات شخصية صرف ، توحى بأن كلا من الراوى والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر من المواضعات التقليدية معا .

الهوامش :

(١) راجع شهادته « مفهومى للسيرة الذاتية الشطارية » التى ألقاها فى ملتقى الرواية فى فاس فى كتاب (الرواية العربية : واقع وآفاق) ، بيروت ، دار ابن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣٢١ .

(٢) راجع مادة شطر فى (لسان العرب) لابن منظور ، (بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٥) ، ج ٤ ، ص ٤٠٩ .

(٣) محمد رجب النجار ، حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ، (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨١) .

(٤) يذكر محمد رجب النجار ثمانية كتب أخرى حول هذا الموضوع كتبت قبل الجاحظ هذا ، منها كتاب فى أشعار اللصوص وكتابان فى الحيل ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٥) محمد رجب النجار ، المرجع السابق ، ص ٧ ، ٨ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٨ ، ٩ .

(٧) انظر : David Lodge, **The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature,** (London: Edward Arnold, 1977), p. 25.

(٨) لمزيد من التفاصيل حول موضوع الحداثة وما بعد الحداثة راجع دراسة إيهاب حسن
Ihab Hassan, **Paracriticisms: Seven Speculations of the Times,** (Urbana, University of Illinois Press, 1975), pp. 39-59.

(٩) راجع José Ortega Y Gasset, **The Dehumanization of Art : Other Essays on Art, Culture and Literature,** (Princeton, Princeton Universiy Press, 1968), pp. 3-54.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(١١) فى كتابه M. M. Bakhtin: **Speech Genres & Other Late Essays,** trans. Vern W. McGee, (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 10—59.

(١٣) محمد برادة ، « الخبز الحافى : سيرة لقراءة الذوات المغيبة » ، مارس ١٩٨٣ ، مخطوطة قد تكون منشورة ، فقد حصلت على نصها من برادة نفسه .

(١٤) انظر : M. M. Bakhtin, op. cit., p. 18

(١٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦) Stephen Spender, **Confessions and Autobiography,** in James Olney (edit) Autobiography: Essays Theoretical and Critical, (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980), p. 117.

(١٧) المرجع السابق ، ص . ١٢ ، ٢١ .

(١٨) راجع دراسته Georges Gusdorf, (Conditions and Limits of Autobiography), in James Olney, op. cit., pp 28—48.

(١٩) فى دراسته المعروفة Jacques Lacan: **Le stade du miroir comme formateur de la fonction de je,** (Revue **française** de psychanalyse 4 (1949).

(٢٠) انظر : Albert Stone, **Modern American Autobiography: Texts and Transactions,** in Paul John Eakin, American Autobiography: Retrospect and Prospect, (Madison, University of Wisconsin Press, 1991), p. 96.

(٢١) انظر : Barret Mandel, **Full of Life Now.** in James Olney, op. cit., p. 49.

(٢٢) محمد شكرى ، (**الخبز الحافى**) ، لندن ، دار الساقى للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ . وكل المقتطفات من (الخبز الحافى) من هذه الطبعة لذلك سأكتفى فى النص بذكر أرقام الصفحات بعد كل استشهاد .

(٢٣) راجع Jean- Paul Sartre, Saint Genet: **Actor and Martyr,** trans. Bernard Frechtman, (New York, Pantheon Books, 1963), pp. 1-2.

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢ .

(٢٥) محمد شكرى ، (**الشطار**) ، لندن ، دار الساقى للنشر ، ١٩٩٢ ، كل الاستشهادات مأخوذة من مخطوطة الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى التى تصدر طبعتها عن دار الساقى فى الشهر القادم ، ولذلك ليس ثمة أرقام للصفحات بعد ، فلا معنى للإشارة هنا إلى أرقام صفحات المخطوطة لأنها ليست فى يد القراء . وسيكون العمل فى أيدى القارىء قبل صدور هذه الدراسة فى (فصول) .

(٢٦) جان بول سارتر ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢٧) للمزيد من التفاصيل حول موضوع الرغبة المثلثة تلك والتى تتكون من الذات الراغبة ، والرغبة ، والوسيط الذى تحاول الذات احتذاءه لتحقيق رغبتها راجع : Rene Gérard, **Mensonge romantique et verité romanesque, translated into English by Yvonne Freccero as Deciet, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure,** (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965) .

(٢٨) انظر : Jean Starobinski, **The Style of Autobiography** in Symour Chatman (edit) Literary Style: A Symposium, (Oxford, Oxford University Press, 1871), p. 289.

(٢٩) المرجع السابق ، ٢٩٣ .

رشيد ميمونى*

أو نعمة الرقابة

عايدة أديب بامية

« سوف أمارسُ سياسة الإرهاب الثقافى بدون كلل . سأبدأ بدفع مرتبات مغرية لجيش من المراقبين يتميزون بالميكيافيللية والمراوغة . سيكلفون بالكشف عن المثقفين من كلّ نوع ، وستُعرض على أولئك ثلاثة اختيارات ، الارتداد أو السكوت أو المنفى . سأمنع التأريخ وسألغى هذه المادة الخطيرة من الدراسات الجامعية . سأحد تدريجيا من عدد الجرائد إلى أن تبقى جريدةً واحدة فقط ، قد تُقرأ أو لا تقرأ ، لكنها ستلزم بتكرار ما تردده قبلها إذاعة محاطة باستمرار بالدبابات ، تذيع بكل ثقة نبأ انتشار سماء زرقاء فى كامل أرجاء الوطن . سأوصد مداخل غرف آلات الإرسال الخاصة بوكالات الأنباء الأجنبية . سوف أنسى استيراد الكتب وسأترك الممثلين والسينمائيين ورجال المسرح عاطلين . سأصبُّ اللعنة على جميع الكتاب الذين ينشرون أعمالهم فى الخارج وسأضيع مخطوطات الذين يسعون لنشر كتبهم داخل البلاد »[1] .

هكذا حدد « خمس وعشرون » فى رواية (النهر المُحوّل)[2] تصوره لمهام وزير الثقافة فى بلده . لكن هذا التصور كان إلى حد بعيد ، واقعا أجبر « رشيد ميمونى » على نشر روايته خارج الجزائر .

إن قصة الأدب مع الرقابة قديمة قدم عمر الإنسان ، فرضت عليه من طرف سلطات متعددة ، دينية ومدنية . وكثيراً ما كان أثر الرقابة على الأدب سلبيا . خاصة إذا استكان لها ولجأ إلى المحاباة والتزلف خشية من المواجهة ، أو تَرَاجَعَ عن مواقفه ليضمن استمراريته .

* كاتب جزائرى ، وُلدَ عام ١٩٤٥ فى مدينة بوضواو القريبة من العاصمة . أنهى تعليمه الثانوى والجامعى فى الجزائر ثم درس إدارة المؤسسات فى كندا : يعمل الآن أستاذا فى معهد للتنمية حيث يدرّس الاقتصاد فى جامعة الجزائر . حصل فى مايو ١٩٩١ على جائزة حسن الثانى للحكام الأربعة وهو عضو فى المجلس الوطنى للثقافة . يكتب رواياته باللغة الفرنسية .

لقد عانى الأدب العربي من قيود الرقابة فى عهد الاستعمار؛ لكنّ تسلط المحتل لم ينجح دائما فى كبح حرية الفكر لما للإنسان من قدرة للتغلب على الصعوبات وابتداع وسائل التحايل والتهرب . ولا شك أن الأدب فقد الكثير حين تسلطت الرقابة عليه واستفحلت حتى أودت بحياة الكتاب أو أوقفت إنتاجهم إمّا بالنفى أو السجن ؛ وقائمة الضحايا طويلة[٣] .

وقد اعتمد العديد من الكتاب على الأساليب الفنية المراوغة والوسائل البلاغية والبنائية المختلفة للتحايل على الرقابة وتسريب آراء ومواقف « ثورية » أو متعارضة مع السلطة الحاكمة . فصبوا أفكارهم فى إطارات وقوالب متنوعة منها الحُلم ، والحكاية الشعبية الخيالية ، والأسطورة ؛ كما تضاعف اعتمادهم على الصور البلاغية من استعارة ورمز وتجرد وتورية ، ولجأوا إلى السخرية والدعابة للإفلات من قيود الرقابة . ومن المفارقات الغريبة أنّ الرقابة على الأدب أسهمت فى كثير من الأحيان فى تنمية عملية الخلق والإبداع ، وحفز قدرات الأديب،تماشيا مع المثل القائل : إنّ الحاجة أمُّ الاختراع .

ورشيد ميمونى أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية ، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة ، إذ شحذت موهبته الإبداعية وصقلت فنيات التعبير عنده[٤] . وتبرز رواياته التطور الذى طرأ عليها نتيجة لتدخل الرقابة . فيبدو الفرق واضحا بين ما نُشِرَ منها فى الجزائر وما نشر فى الخارج بعيداً عن عين الرقيب ، وإنْ كان الاختلاف يشمل أوجهاً فنية وفكرية متعددة ستتطرق إليها فيما بعد ، فإنّ أكثر ما يميز الروايات التى نشرت فى فرنسا هو ارتفاع النبرة وشدة اللهجة . فبعد الهمس فى الروايتين الأوليين (سيكون الربيع أكثر جمالا)[٥] (وسَلامٌ نَحْيَاه)[٦] ، صارت الكتابة صراخا عاليا . واندفع الأسلوب فى إيقاع سريع ، متحرراً من الفواصل ، ومكتفيا بالتلميح والإيحاء .

أما فى مجال التقنيات فقد لجأ ميمونى إلى وسائل متعددة أثْرت كتاباته فنيا أكثر مما أفادته فى خداع الرقابة ، بما أنه لجأ إلى دار نشر فرنسية لإصدار روايته الثالثة (النهر المُحَوَّل)[٧] بناء على نصيحة مراقب صديق[٨] . وسواء أبدع ميمونى فى تطويع العناصر الفنية البنائية والأساليب اللغوية حتى يحتوى المواقف المتفجرة فى كتاباته ، أو لأنه كان قد بلغ مستوى جيداً من النضج الفنى فى هذه المرحلة ، فقد كان لاتجاهه الجديد دور فعال فى إخراج رواياته من حيّز الابتذال والتكرار ؛ ذلك أن المواضيع التى أثارها فى كتاباته سبقه إليها العديد من الكتاب الجزائريين . فالروايات قديمة لكن الراوى جديد . قديم هو موضوع صدام الحضارات وصراع الأجيال الذى تناوله مولود معمرى فى رواية (سبات العادل)[٩] ومالك حدّاد فى (التلميذ والدرس)[١٠] ؛ قديم أيضا اهتمام القصصيين بالمتطفلين على حرب التحرير والوصوليين ، فقد صوَّرهم الطاهر وطار فى رواية (الزلزال)[١١] وعبد الحميد بن هدوقة فى (ريح الجنوب)[١٢] ومحمد ديب فى (رقصة الملك)[١٣] وآسيا جبار فى(القنابر الساذجة)[١٤] . وما فتيء الكتاب ، منذ بداية الثمانينيات ، فى إثارة الصعوبات المعيشية فى الجزائر مثل أزمة المسكن ، وانقطاع المياه ،ونقص المواد الغذائية والدواء ، وصعوبة المواصلات ، والفساد الإدارى والمحاباة ، وغيرها من النقائص والعيوب الاجتماعية المنتشرة فى البلاد[١٥] . أمّا موضوع ازدواج اللغة فى الجزائر ومعاناة اللغة العربية بين أبنائها فقد أثير حتى الملل ، وتكرر إلى درجة الكلل فى اللقاءات الأدبية والفكرية وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، منذ السنوات الأولى للاستقلال[١٦] .

وكأن رشيد ميمونى قد نفخ روحا جديدة فى عالم قديم من خلال أساليب فنية مبتكرة . وكان أسلوب التجرد من أقوى الدعائم التى اعتمد عليها فى كتاباته متأثراً بالروائى « جوستاف فلوبير » فى روايته (مدام بوفارى)[١٧] حيث وصل إلى مرحلة الجنون ، « . . . جنون الصياغة وجنون التعبير » على حد تعبير « رولان بارت »[١٨] . فقد انشغل « فلوبير » أيضا بالبحث عن وسيلة للتغلب على قيود الرقابة بدون التضحية بمواقفه وآرائه .

إعادة كتابة التاريخ

تبرز روايات « ميمونى » رغبة شديدة فى إعادة كتابة التاريخ لتوضيح ما خفى منه تماشيا مع السياسة الرسمية ورغبة الحكام فى التعتيم على الأحداث أو حذف الكثير منها . ويندفع الكاتب

فى تأدية مهمته بحميّة كانت ستؤدى به حتما إلى مواجهة مع السلطة التى يدينها . وجاء النداء فى أولى رواياته . (سيكون الربيع أكثر جمالاً) حيث سمع « مالك » هذا التعليق من والده : « أتفهم ؟ سيتحتم عليكم ، فى يوم من الأيام ، إعادة صياغة التاريخ »(١٩) . فتتابعت روايات ميمونى تروى الأحداث حسب رؤيته لها تحسبا من التاريخ لأن « التاريخ حقود »(٢٠) ، وكانت بمثابة تأريخ أدبى لحقبة من حياته انكب على رواياتها بصراحة متناهية ، يروى الأحداث بدون أن ينسبها إلى عالم الخير أو الشر ، متوخيا الموضوعية بقدر الإمكان . فهو يضع كلّ فئة وكل فرد أمام مسئولياته واختياراته التاريخية ، حتى تلك التى تمسه هو مثل مسألة اللغة الفرنسية . فيطرح الموضوع بصراحة متناهية ، بعيداً عن الاعتذارات أو التبريرات لوجود هذا الجسم الغريب على أرض بلاده ، متخذا موقف المراقب والمسجل وليس القاضى ، ينقل رسالة جيل إلى جيل فى قالب مأساوى يظهر أبعاد تلك الاختيارات . فرواية (شرف القبيلة)(٢١) على سبيل المثال تجسد ذروة أزمة الصراع اللغوى فى الجزائر ، إذ يعجز الجيلان ، القديم والجديد ، عن التحاور ، فيقول أحدهما للآخر : « ستسمعنى بدون أن تفهمنى »(٢٢) . وهذه الواقعية تضاعف من الجانب المأساوى للأحداث لأنها ليست مجرد « موت على الورق »(٢٣) كما هو الوضع فى الروايات الاجتماعية .

الرقابة ، نقمة أم نعمة ؟ !

لو تتبعنا روايات رشيد ميمونى حسب تسلسلها التاريخى تبينا الفروق الهائلة فى التركيب الفنى ، بين أول رواية وآخر ما صدر له . أى (ألَمٌ نحياه)(٢٤) . لقد تميزت الرواية الأولى والثانية على الرغم من نضج بعدهما الفكرى ببساطة تركيبها الفنى والكثير من المباشرة والوضوح فى سرد الأحداث . فقد اعتمدت (سيكون الربيع أكثر جمالا) على التحليل النفسى للشخصيات التى وضعتها الأحداث السياسية فى مواقف متناقضة خلال حرب الاستقلال ، بينما قدّم الكاتب وصفا مباشراً للأوضاع حينذاك . ويكاد ينحصر الرمز فى عنوان الرواية الذى يرمز إلى فترة الاستقلال ، خاصة أنّ هذه الجملة كانت كلمة السر بين أعضاء المقاومة . ومن الواضح أن الكاتب يرغب فى إعادة كتابة تاريخ الجزائر بأسلوب فنان يتوخى الصدق قبل كل شىء ، بدون التضحية بالمعطيات الفنية للعمل الروائى . أما خط الرواية السياسى فهو مساير للسياسة الرسمية للبلاد فى تلك الحقبة التاريخية . لذا سلمت (سيكون الربيع أكثر جمالا) من مقص الرقيب على الرغم من بقائها حبيسة الدار الوطنية للنشر والتوزيع سنوات طويلة(٢٥) .

استمر الكاتب فى المسار نفسه ومن المنطلق الوطنى نفسه فى روايته الثانية (سلام نحياه) ، لكن الفترة التاريخية التى تناولها الكتاب كانت أكثر حساسية من سابقتها ، فتصدت لها الرقابة وحذفت منها ألفاظا اعتبرتها نابية أو ذات مضمون جنسى ، كما ألغت فصلا كاملا وصف أحداث انقلاب ١٩ يونيو ١٩٦٥(٢٦) ، وإن كانت الأجزاء المحذوفة قد أحدثت بعض الخلل فى التوازن السّردى للرواية خاصة فى نهايتها ، فقد كُتبت فى الواقع من منطلق ثقة ، وحمّلها الكاتب على ما يبدو كل أفكاره ومشاعره . ولا نشعر باستياء ميمونى إلا من خلال العنوان الذى يحمل فى أصله الفرنسى (Une Paix à Vivre) شيئا من القدرية وإحساساً بالجبرية مع بداية تجربة سنوات الاستقلال . ولا غرابة فى اختيار ميمونى عنوان روايته الأخيرة Une Peine à Vivre على النسق نفسه ، مقيما هذه المقابلة بين موقفين . وإن كانا مختلفين فهما يوحيان بانعدام الحرية .

لقد ظلت رواية (سلام نحياه) ، على الرغم من فعل الرقابة ، تعبيراً عن آمال وأحلام وطموحات الشباب الجزائرى فى ظل حياة الاستقلال . لكنها أبرزت من جهة ، بداية عهد البيروقراطية وعجزها من خلال الإجراءات البوليسية التى عاشها طلاب دار المعلمين بعد مظاهرة الاحتجاج التى قاموا بها . كما كانت ، من جهة أخرى ، ناقوس الخطر الذى دق محذراً ميمونى من سلطة الرقابة . ومن الواضح أن الكاتب اعْتَبر ، إذ إن روايته الثالثة (النهر المحوّل) تعتمد على العديد من وسائل التمويه الذى يلجأ إليه الروائيون للتخفيف من وقع موقفهم النقدى ، فى أى مجال كان . فكانت هذه الرواية نقطة تحول فى حياة رشيد ميمونى الأدبية وبداية لجوئه لدار نشر فرنسية(٢٧) . أما فنيا فقد أبرزت قدرات وإمكانيات مهولة عند الكاتب .

قد يصعب علينا إرجاع الإبداع الفني الذي أخذ يتبلور في رواية (النهر المحول) إلى ضرورة التهرب من الرقابة أو إلى نضج فني حققه الكاتب في مسار تطور أدبي طبيعي . ومهما يكن من الأمر فإننا أمام روائي مجدّد ومجد .

ينقلنا الكاتب انطلاقا من روايته (النهر المحوّل) إلى عالم يسوده التجرد ، ضبابي المعالم وبدون حدود ، أبطاله لا يحملون أسماء ولا ملامح ، فهم أشبه ببطل رواية (الغريب) لألبير كامو . أما الأحداث فتقع في عالم قريب من عالم الحكايات الخيالية أو القصص الأسطورية ، توحي في كثير من الأحيان بالغرابة وبجو روايات العبث .

تقع رواية (النهر المحول) بين مقامة (حديث عيسى بن هشام)[٢٨] للمويلحي وقصة(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)[٢٩] للطاهر وطار . فالبطل مجاهد قديم أصيب إصابة بالغة أفقدته الذاكرة لفترة طويلة . لكنه يسترجع ذاكرته ويعود إلى بلدته التي حسبته في عداد الموتى . وبداية عذابه تكمن في محاولاته اليائسة لإثبات وجوده على قيد الحياة في بلد يبجل مجاهديه الأموات أكثر من مجاهديه الأحياء ، لأن من عاش منهم قد « ينبش ذكرى »[٣٠] ماض يفضل الكثيرون دفنه . ومن مفارقات الموقف الإشفاقي (Pathetic) بالنسبة للبطل ، عودته يوم احتفال بلدته بإعادة دفن مجموعة من الشهداء . فظهوره فجأة أثار رعب أصحاب الضمائر القلقة التي تخشى أن « يوقظ الأشباح »[٣١] ، وإن كان الطاهر وطار قد أثار فزع الكثيرين لمجرد نشر إشاعة عودة الشهداء في قصته المذكورة أعلاه ، فميموني يُرجع « شهيده » إلى عالم الأحياء ، ويضعه في مواجهة واقع ينكره وعالم ينبذه . ويتخبط البطل في محاولاته اليائسة بحثاً عن زوجته وابنه ، شاعراً بغرابة أوضاع لم يتوقعها في بلدٍ ضحىّ بمستقبله في سبيل استقلاله .

يلجأ البطل إلى أقرب الناس إليه ، إلى والده وعمه ثم زوجته ، بحثا عن سند معنوي يخفف من محنته ، لكنهم يصدونه خوفا من إدارة حاكمة تراقب وتعاقب بشكل عشوائي ، ويصبح عالمه بغرابته أشبه بعالم روايات كافكا ، يتصرف أناس فيه بأسلوب أقرب إلى اللامعقول منه إلى المنطق . ويكتشف المجاهد العائد أن أهل بلده انقسموا إلى قسمين : قسم انخرط في طريق الفساد الإداري والأخلاقي خوفا من بطش أصحاب السلطة أو حبًّا في الجاه . وقسم صغير حاد عن تلك الطريق ووجد شيئا من الأمان في الغفلة أو حتى الجنون .

لقد وفق رشيد ميموني في اختيار هذا البطل « الميت الحي » لفضح الأوضاع في بلده . فوضعه ، من جهة ، أعطاه فرصة لمواجهة مواقف فاضحة ، وهو من جهة أخرى غير مسئول عن تصرفاته لجهله بالأوضاع التي آلت إليها البلاد . وفلسفة الكاتب تظهر بوضوح في الرواية عندما يوصي بـ « حرق جميع كتب التاريخ »[٣٢] لأن الجهل بالأمور أفضل من معرفتها ؛ ألم يكن البطل سعيداً عندما كان فاقداً لذاكرته ، يزرع حديقة المستشفى ويعتني بأزاهيرها ؟ ! ولم يفقد سعادته إلا بعد استرجاعه الذاكرة وسعيه للبحث عن ذويه . فهل يتحتم على الإنسان أن يعيش بناء على توصية (كنديد)[٣٣] ، مكتفيا بزرع حديقته حتى يتجنب المعاناة والعذاب ؟ !

وتكثر أساليب الحذف والتجرد في رواية (النهر المحوَّل) ، كما يكتفي الكاتب بالإيحاء والتلميح لنقد الأوضاع ، مما أخرج الرواية من حيّز الابتذال ، خاصة أنّها تتناول موضوعا قد استهلك . ولا يخلو الكتاب من الدعابة المضحكة المبكية الناتجة عن عفوية البطل وسذاجته لعدم معرفته بالأمور ، وهي وسيلة نقدية خفيفة الظل وقادرة على إصابة الهدف . والدعابة كما يراها رشيد ميموني « وسيلة انتقامية للتغلب على انعدام الحرية »[٣٤] لذا « تزدهر . . في المجتمعات غير الديمقراطية »[٣٥] ، كما لجأ الكاتب إلى التساؤل لكشف العديد من عيوب النظام الحاكم . وتساؤلات البطل كثيرة تجاه الأوضاع مثل الأراضي الزراعية المهملة ، فاضحا بذلك سياسة الإصلاح الزراعي ونفوس المسئولين ، مبينا مدى تسلل الفساد وانتشاره .

وما بطل (النهر المحول)إلاّ تاريخ الجزائر المشوّه ، التاريخ الذي يجسده هذا الإنسان الحائر في بحثه عن الحقيقة . وتبرز في هذه الرواية تخوفات ميموني وتحسباته بشأن تاريخ بلده ، إذ يصور تزييف الأحداث وزيف المجتمع من خلال موقفه مع المجاهد العائد . ثم يعود ويفجر الموقف في مناجاة أستاذ

التاريخ الذى أُبعِدَ من مركزه لقيامه بتدريس طلابه « الحدث الـواضـح والمحـدد مجـرداً من شـوائب الاعتقـادات أو الخرافات . . . .(٣٦) » ، وإن كـان أستاذ التـاريخ يشـير إلى تاريخ الاتحاد السوفيتى والانقلاب الذى أطاح ببلينين . فالموازنة مع عملية « التصحيح الثورى » عـام ١٩٦٥ واضحة تمـاماً والكاتب يدافع عن مبدأ الصدق ومواجهة الواقـع ، رافضاً حذف الأحداث أو تجاهلها فى عملية التأريخ . فهذا التضليل لا يخدم علم التاريخ . وأفضل وسيلة لمواجهة الأحداث هى الشرح والتحليل لإظهار ضرورتها(٣٧) .

ويجدر بنا هنا أن نتساءل عما إذا كانت تأملات أستاذ التاريخ حول الثورة البلشفية وتوظيفها الاستعارى للإشارة إلى عملية « التصحيح الثورى » فى الجزائر ، بمثابة تعويض لذلك الفصل الذى حذفته الرقابة من رواية (سلام نحياه) (٣٨) ! فقد جاء تحليل الكاتب صريحا ، قوى اللهجة لم يتوان فيه عن التشكيك فى شـرعية السلطة الحـاكمة آنـذاك . وكان احتيـاط ميمونى الـوحيد فى مستهـل التعليق على الثـورة الشيوعيـة هو إدانـة المؤرخين على لسان أحد أفراد الشعب قائـلا : « كل مؤرخ رجـل يستحق القتـل . . . »(٣٩) . لكن الكـاتب يعبـر عن احترامه العميق للمؤرخ عندما يشير إليه بكلمة « الإنسان » (L'Homme)بالحرف الكبير(٤٠) .

ألوان من البشاعة :

تكـرّس رواية رشيـد ميمونى الـرابعة ، (تومبيزا) (٤١) البشاعة ، وتقابل بين بشاعة الشكل وبشاعة النفس لتبـرز مسـاوىء الأخيرة حين تتسلط على الإنسـان ، وتتـدرج من الإنسان العادى حتى تصل إلى مسئول الأمن « بتول » . أما فى رواية ميمونى الأخيرة (ألم نحياه) فهى تتجلى فى قمة السلطة فى البلاد « الماريشاليسيم » .

وإن كـان استياء ميمـونى مبنياً عـلى الأوضـاع السيـاسيـة والاجتماعية فى بلده ، فهو يرى من خلالها نمطاً إنسانياً شائعاً . لذا يبقى أبطاله بدون أسماء معروفة للقارىء ، يروون أحداث الرواية متحررين من الألقاب العائلية .

وستارُ الكاتب فى رواية (تومبيزا) غولٌ إنسانى ، عانى من القهر والعذاب فى طفولته بدون ذنب ، مثلما حدث لبطل (ألم نحياه) ، فهو طريح الفراش فى مستشفى عام حيث نقل بعد حادث سيارة أفقده وعيه ، ومن ثم قدرته على الكلام . وإذ يسترجع وعيه يستعيد ذكريات حياته منذ أن حملت به أمه . ويندفع سرد الأحداث كالسيل ، فهو ملهوفٌ ، كأنه فى سباق مع الزمن . والواقع أن « تومبيزا » شاهد صامتٌ لعملية تزييف عملة أجنبية يقوم بها مسئول الشرطة « بتول » ، وما إن يشعر الأخير بنجاح سير التحقيق فى أمر النقود المزيفة التى وجدت فى سيارة « تومبيزا » ينتابه الخوف من استرجاع المصاب القدرة على الكـلام وكشف دور « بتول » فى عمليـة التزييف ، فيقتله فى المستشفى بمساعدة ممرضة حتى يبدو موته طبيعيا .

وقد وفق الكاتب فى اختيار شخصية الراوى وأوضاعه ؛ فهو شاهد صامت ، فى حالة بين الإغماء والوعى . من الممكن أن تبرر قصته بكونها هذيان محموم . وهو فى الوقت نفسـه عليم بخفـايا الأمـور وتشعبات الفسـاد لأنه جـزء من هذا النـظام الاجتماعى والسياسى الفاسد ، الذى أوجده ، وهو وصولى ، ارتكب العديد من المخالفات وتورط فى أعمال غير شرعية ، ولا أسف على موته . فسيرته التى يرويها بكل صدق وصراحة لا تجعل القارىء يحبه ولا تخلق أى تعاطف يثير شجونه عندما يلقى « تومبيزا » حتفه . وإذ يقابل الكاتب بين بشاعة تصرفات « تومبيزا » التى تبدو متناهيـة وبشاعـة موقف رجـل الشرطـة « بتول » التى تفوقها ، ينجح فى إبـراز الغرض الأسـاسـى فى روايته ، أى إدانة السلطة .

يلجأ ميمونى إلى تزامن الأحداث فى روايتـه ، مستحضراً الماضى ومحملا إياه مسئوليته فى تشكيل شخصيـة « تومبيـزا » لكنه لا يبرىء الحاضر من تشويه نفسية البطل الذى لم يفعل أكثر من مسايرة تصرفات الكثيرين بعد الاستقلال .

ومن الواضح أن رشيد ميمونى يريد إثبات أكثر من نظرية فى اختيـاره لشخصيـة « تـومبيزا » . فقبـح هذا الـرجل النفسى والجسدى ناتج عن قبح المجتمـع الذى سدّ أبواب الخير فى وجهه . أما طفولته فهى رمز لنظام ظالم يدين الضحية ويترك المذنب بدون عقاب ، فلم يبق أمام هذا الإنسان الـذى مُنِع

حتى من دخول الجامع إلا طريق الخداع والمراوغة . أما ألفاظه النابية وكلماته الفاضحة فتتساير وشخصيته وتتناسب مع مستواه الاجتماعى ، مما يسهل الأمر على الكاتب الذى يظهر ميلا واضحا للصراحة المتناهية والواقعية فى سرد الأحداث . فأسلوبه قريب من أسلوب المدرسة الواقعية الفرنسية خاصة إميل زولا وصراحته المقززة .

وكأن رشيد ميمونى عاكفٌ على كشف أغوار النفس الإنسانية لمعرفة أسباب القسوة التى كثيراً ما تميز تصرفاتها . فهو يقدم تفسيراً حين يتساءل قائلا : « ألأن الناس تعساء هم بهذه القساوة ؟ »(٤٢) . لاتخفى علينا تعاسة « تومبيزا » الذى نبذه المجتمع لقبح شكله وأطلق عليه هذا الاسم العجيب ، لكننا نقف محتارين أمام قساوة « الماريشاليسيم » الأول ثم الثانى فى رواية (ألم نحياه) . ونكاد نقرر أن أحد منابع التعاسة هى السلطة تلك التى يصفها « الماريشاليسيم » الأول بأنها « مرض »(٤٣) . فالإنسان المعذَّب يعذِّب بدوره ولا أمل فى الخلاص بما أن « الماريشاليسيم » المتجبر يعقبه آخر يفوقه جبروتا . أما « تومبيزا » فيفقد فرصة كشف فساد رجل الشرطة عندما وضحت له الحقيقة . لذا تسيطر على رواية (تومبيزا) روح التشاؤم لانعدام الأمل فى الإصلاح ؛ فالبرىء مثل التمرجى « إبراهيم » يموت ضحية الطمع ، والشعب يكد بحثا عن حلول لحاجاته المادية مثل السكن والماء والوظيفة بينما المجتمع يعيش فى ظل « نظام مَثَلُه السيء دائماً من الأعلى »(٤٤) .

إنّ (تومبيزا) عبارةٌ عن لوحة سوداء وصورة قاتمة لمجتمع واقعى لم يتردد ميمونى فى تصويره بكل أبعاده . وما كثرة اعتماده على التلميح والاختصار فى عملية السرد إلا وسيلة تناسب سرعة تدهور الأوضاع وضيق الفترة الزمنية التى تسبق تفجر الأحداث واندثار الحقيقة مع وفاة الراوى .

صراع الأجيال وصدام الحضارات :

يتناول رشيد ميمونى موضوع صراع الأجيال فى رواية (شرف القبيلة) حيث يصور التحول الكبير الذى طرأ على المجتمع الجزائرى فى الربع الأخير من القرن العشرين . وقد سبق أن عالج العديد من الروائيين العرب هذا الموضوع ، ووصل معظمهم إلى حل وسط يجمع بين الحضارتين : التقليدية والحديثة ، ويبقى على الحوار والتفاهم بين الجيل القديم والجيل الحديث . لكن الأوضاع تأخذ منحدراً مأساوياً فى (شرف القبيلة) لأنها تقطع الوصل بين الجيلين ، وتصوِّر سيطرة الجيل الجديد على حساب الآباء والأجداد الذين أخذوا يفقدون حقوقهم بصورة تدريجية .

وقد تأزم الأمر على مستويى اللغة والسلطة . أما الأزمة الأولى فقد حددها الراوى فى بداية الكتاب إذ توجه إلى مستمعه ، أى إلى الجيل الشاب ، قائلا : « ستستمع إلىّ بدون أن تفهم كلامى . لقد بطل استعمال لغتنا . . . »(٤٥) . فهذا الجيل المُبعد هو جيل الكفاح وهو الذى حارب الاستعمار ليجد نفسه حبيس قصص وحكايات سرعان ما تتناساها الذاكرة . وهذا مصدر الأزمة الثانية ، إذ تبين جيل الآباء أن أبناءهم يتعاملون معهم مثلما كان يفعل المستعمر فى السابق . ويتلخص موقفهم فى هذه الجملة التى تحمل الكثير من المرارة ، إذ يتساءل أحدهم قائلا : « هل ثرتم على المستعمر لتأخذوا مكانه ؟ »(٤٦) . وكأن المخاوف التى أثيرت من طرف الكاتب فى الروايتين الأوليين قد بدأت تتحقق أمام ناظريه . وإذا كانت شخصيات يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم)وأبطال الطيب صالح فى(موسم الهجرة إلى الشمال)(ودومة ود حامد) قد حققوا نسبة من التعايش والتفاهم بين الفئتين ، فإن شخصيات (شرف القبيلة)قد وصلت إلى مرحلة مأساوية إذ يشرح الراوى الأوضاع قائلا : « وحتى تعثروا علينا سيتحتم عليكم فى البداية حل رموز لهجتنا »(٤٦) .

وتجسد بلدة الزيتونة هذا الصراع المستميت بين الجيلين ، ومحاولات أهل المدينة ضد الغزو الخارجى والتغييرات التى غزت حياتها واستمالت أبناءها ، وقد أصابهم الضياع وتفشى التفكك فى صفوفهم نتيجة هذه الحضارة الغازية ، فأغرتهم بالتخلى عن تراثهم فاستبدلوا ببنادقهم رمز القوة والكرامة ، وبسروجهم رمز الحرية والعزة ، آلات كهربية سخيفة .

لقد صبَّ رشيد ميمونى أحداث (شرف القبيلة) فى إطار حكاية شعبية يرويها راوٍ مجهول . عاصر الأحداث التى سردها . وهذا النوع من الأدب يفسح المجال أمام الأحداث

الغريبة وشطحات الخيال ، مما يعطى الكاتب حرية فى الحركة وتحرراً من القيود . وتكثر فى الرواية المفارقات المضحكة والتعليقات الساخرة التى تضفى على الأحداث خفة محببة ، فيتحول الموقف من الجد إلى الهزل ، ويخفى الطابع النقدى اللاذع الذى يميز أسلوب الكاتب . وهذه الطريقة فى معالجة الموضوعات الحساسة أنجح من أسلوب النقد المباشر ، لأنها تجرّد القارىء من حذره وتستدرجه بصورة لا شعورية إلى حيز الأفكار المتداولة فى النص . وتعتمد الرواية ، فى كثير من الأحيان ، على التصوير الكاريكاتورى لتبرز الشوائب والتصرفات الغريبة بأسلوب مبتكر بعيداً عن الوصف المفصل .

تعريف الحرية :

يصب رشيد ميمونى انشغاله بمفهوم الحرية فى روايته الأخيرة (ألم نحياه) . فما صعوبة العيش إلا استحالة التنفس بمعناه الرمزى أى استحالة الحرية التى تصل إلى أقصاها فى أعلى المراكز الإدارية . وما رؤساء الدول أمثال « الماريشاليسيم » إلا سجناء أوضاع أوجدوها بأنفسهم وبمحض إرادتهم . وعندما تنعدم الحرية إلى هذا الحد ، يصبح الموت هو الخلاص الوحيد بل يصبح مصدر سعادة[٤٧] .

ومن الواضح أن ميمونى يؤمن بسياسة الابتعاد عن مراكز السلطة للاستمتاع بالحرية وتذوق السعادة . فيتحول مع بطله فى مدن ساحلية يغتسل فى بحرها ويتدفأ بشمسها ليعود إنسانا عاديا ، سعيداً بعد أن تطهر بفعل الماء والشمس ، ثم الحب الصادق الذى ظل طول حياته يبحث عنه بعد أن فقده سعيا وراء الحكم .

وإن كان الكاتب يسعى فى روايته إلى إبراز سحر الحب وقدرته على تحويل الإنسان من وحش إلى حمل ، فهو يهدف قبل كل شىء إلى تحديد معالم الديكتاتورية بكل أبعادها السلبية ، فما السلطة التى تخولها إلاّ سراب يكل الإنسان من الجرى وراءه مثلما حدث مع الماريشاليسيم الأول والثانى . يعيش الإنسان فى القمة فى عزلة نفسية قاتلة لا يعرف فيها الراحة ولا الأمن لأنه متأكد من الولاء الكاذب الذى يحيطه . فالغش يغزو كل مجالات الحياة كما تبرهن حادثة اللوحات التى أبرزت « الماريشاليسيم » فى صورة أفضل بكثير من حقيقته[٤٨] .

ويكاد الحاكم يغرق فى دائرة الضياع لولا قوة الحب التى تبرز الجانب الإنسانى فى شخصيته ، « إذ إنّ داخل كل واحد منا يتعايش قابيل وهابيل »[٤٩] والظروف الحياتية هى التى تدفع واحداً ليسيطر على الآخر .

وتنتمى رواية (ألم نحياه) إلى عالم التحليل النفسى للحكام المتجبرين لمعرفة دوافع تصرفاتهم ، بما أنها لا تجلب لهم السعادة ، بل على العكس من ذلك تحيطهم بتعاسة قاتلة . ويصل رشيد ميمونى إلى استنتاج صَرَّحَ به عَلَناً فى لقاء صحفى حيث قال إن « الإنسان السليم المتوازن لا يبحث عن السلطة »[٥٠] ، والحاكم المتجبر يكون عادة وليد أحداث تعيسة فى طفولته تدفعه « للانتقام من الحياة ومن أمثاله من الناس »[٥١] ، باختصار إذن الحكام الطغاة أناس مرضى .

وقد سبق وبيّن ميمونى آثار الطفولة التعيسة على بطل روايته (تومبيزا) وشخصية « عمر المبروك » فى رواية (شرف القبيلة)،كل منها كان يبحث عن النسيان فى دوامة التحكم فى الآخرين .

إن استعراض عيوب الحكام ، السابقين منهم واللاحقين ، وتحليلها بهذه الصراحة والواقعية ، يضع رشيد ميمونى فى موقف حساس حتى إنْ كانت روايته قد نشرت فى فرنسا ، فهو يعيش فى الجزائر ويعمل فيها . لكنه يحتاط من أىّ محاولة للربط بين بطل (ألم نحياه) ورئيس الجمهورية فى بلده بالابتعاد عن التحديد الجغرافى والتاريخى والسياسى ، « فالماريشاليسيم » مجهول الاسم والأصل ينتمى إلى جنس « النَّوَر » (Gitan) المحتقر . فوضاعة مولده تبرر غلاظة ألفاظه وتصرفاته وهو الذى يروى قصته ، يشكّلها على هواه ، فما زادت أو نقصت فيها مسئوليته . وكيف لإنسان نَشَأَ على السرقة والاحتيال والغش والخداع ، أن يكون صادقا ؟ ! أمّا زمن الرواية نفسها فهو تلك اللحظة الحرجة التى يقف فيها هذا الطاغية أمام فريق الإعدام ، منتظراً انطلاق الرصاصات القاتلة . وما هى إلا لحظات حتى يغادر هذا العالم بدون أن يحاسبه أىّ كان على

صحة أو كذب أقواله . وأين لإنسان محكوم عليه بالإعدام أن يتصرف بطريقة منطقية ! وقد سيطر الخوف على مشاعره ؟ ! فقد ضغط الكاتب كل الأحداث فى لحظات قليلة وحرجة بالنسبة « للماريشاليسيم » قبل الانفجار الذى سيضع حداً لعذابه وحياته معا .

لكن رواية (ألم نحياه) ليست رواية بريئة . والقارىء أو الرقيب أو الاثنان معا ليسا بمتفرجين ساذجين . فإن كانت صورة « الماريشاليسيم » تنطبق على أكثر من حاكم فى بلدان العالم فى القرن العشرين ، فتصرفاته ترتبط بالسياسة الجزائرية فى العديد من التفاصيل المذكورة . فهناك صفات ترتبط برئيس الجمهورية هوارى بومدين على وجه التحديد ، من حيث وضاعة المنشأ وبساطة التعليم وعبوس الوجه والميل إلى الجدية والعمل المتواصل . وهو المسئول عن عملية « التصحيح الثورى » التى وردت فى الرواية . كما كُتب الدستور فى عهده وأُنشىء كذلك المجلس الوطنى ، وانتشرت فى عهده التسميات التى تحلت كلها بكلمة « وطنى » ، مما دفع ميمونى إلى السخرية منها واختيار رسام مبدع « كبطل وطنى »[٥٢] . أما البحث عن العملات الأجنبية ، خاصة الدولار ، فقد كانت الشغل الشاغل للشعب . ولا يتوانى الكاتب عن السخرية من هذه الظاهرة . هذا بالإضافة إلى عملية اختطاف الطالبة التى أحبها « الماريشاليسيم » والتى تشبهها فى خطوطها العريضة حادثة اختطاف مشابهة تمت فى كندا ، لفتاة جزائرية تزوجت من شاب فرنسى مخالفة رغبة عائلتها ، وكان لها ضجة فى الصحافة الأجنبية ، الفرنسية خاصة ، التى استغلت الفرصة للتعليق على أوضاع المرأة آنذاك .

هذا ، ولا ننكر أن شخصية « الماريشاليسيم » كما رسمها الكاتب فى روايته استلهمت الكثير من معالمها من كتب دارت حول الموضوع نفسه ، وقد صرح ميمونى بأنه تأثر كثيراً بكتاب (الأمير) لكاتبه « ماكيافيللى » وكذلك (الملوك الملعونين) « لموريس دروون » (Maurice Druon)[٥٣] .

لقد واصل « رشيد ميمونى » البحث عن الوسائل الفنية التركيبية التى تخدم الإبداع الأدبى ، على الرغم من اختفاء سلطة الرقابة على كتاباته . وقد أقر أنه « يعبر بحرية أكبر فى الرواية »[٥٤] ويتحفظ فى حديثه الصحفى . لكن « انشغاله بالانضباط والحقيقة »[٥٥] كان أقوى . وقد برهنت كل أعماله الأدبية على روح عالية من الصدق والأمانة ولم تكن الرقابة ، مهما كان نوعها ، لتعيقها عن مسيرتها ، مهما كان الثمن الذى ستدفعه . ولا شك أنّ الرقابة أسهمت ولو بطريقة غير مباشرة فى بلورة مواهب هذا الروائى المبدع الذى نجح فى دمج الدعابة والجد والتلميح مع التصريح ، ليخرج بأسلوب متفرد يميزه عن غيره .

الهوامش :

١ ـ انظر : **Le Fleuve Détourné** ,Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 98- 99.

٢ ـ المرجع السابق .

٣ ـ نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، مقتل غسان كنفانى ، وسجن عبد اللطيف اللعبى فى المغرب وناظم حكمت فى تركيا .

٤ ـ انظر **Jeune Afrique** No. 1618, 9- 16 janvier, 1992, (Rencontre avec un homme remarquable, Rachid Mimouni), p. 67.

٥ ـ انظر **La Printemps n'en sera que plus beau.** SNED, 1978

٦ ـ انظر : **Une Paix à Vivre,** SNED, 1983- 1.

٧ ـ انظر : **Le Fleuve Détourné,** Paris Robert Laffont, 1982.

٨ ـ أنظر اللقاء الصحفى فى **Jeune Afiqne** ، ص ٦٨ .

٩ ـ انظر : **le Sommeil du Juste.** Paris. Julliard, 1960.

١٠ ـ انظر : **L'Eleve et la leçon** , Paris, Julliard, 1960.

١١ ـ الجزائر ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤ .

١٢ ـ الجزائر الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٠ .

١٣ - انظر : La Danse du Roi, Paris, Le Seuil 1968.
١٤ - انظر : Les Alouettes Naïves, Paris, Julliard, 1967.
١٥ - لقد سيطر هذا الاتجاه على معظم كتاب القصة القصيرة الذين يكتبون باللغة العربية فى العقد الأخير .
١٦ - ظهرت الأحاديث والمقابلات الصحفية العديدة خاصة فى الصحافة الفرنسية .
١٧ - انظر : Madame Bovary, Gustave Flaubert, 1857.
١٨ - انظر : Roland Barthes, Paris, Seuil, 1981, p. 237.
١٩ - ص ٦٢ Le Grain de la Voix, Entrethiens 1962- 1980.
٢٠ - انظر : L'Honneur de la Tribu, Paris, R. Laffont, 1989, P. 128.
٢١ - المرجع السابق .
٢٢ - ص ١١ .
٢٣ - انظر : S/Z, Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1970 P. 141.
٢٤ - انظر : Une Peine à Vivre, Paris, Stock, 1991.
٢٥ - انظر المقابلة فى مجلة Jeune Afrique، ص ٦٧ .
٢٦ - المرجع السابق ، ص ٦٧ - ٦٨ .
٢٧ - المرجع السابق ، ص ٦٨
٢٨ - صدر عام ١٩٠٧ .
٢٩ - أعطت هذه القصة اسمها للمجموعة . صدرت فى الجزائر عام ١٩٨٠ . وكانت الطبعة الأولى فى بيروت عام ١٩٧٤ .
٣٠ - النهر المحول ، ص ٧٩ .
٣١ - المرجع السابق .
٣٢ - المرجع السابق ، ص ٣٦ .
٣٣ - قصة بقلم الكاتب الفرنسى Voltaire (1759)
٣٤ - انظر اللقاء الصحفى فى مجلة Jeune Afrique ، ص ٧٦ .
٣٥ - المرجع السابق .
٣٦ - النهر المحول ، ص ١٦٤ .
٣٧ - المرجع السابق ، ص ١٦٥ .
٣٨ - انظر اللقاء الصحفى فى مجلة Jeune Afrique ، ص ٦٧ .
٣٩ - النهر المحول ، ص ١٦٤ .
٤٠ - المرجع السابق .
٤١ - انظر : Tombeza, Paris, R. Laffont, 1984.
٤٢ - المرجع السابق ، ص ٤٥ .
٤٣ - ألم نحياه ، ص ١٣٢ .
٤٤ - تومبيزا ، ص ٢٦٨ .
٤٥ - ص ١١ .
٤٦ - ص ٢١٣ .
٤٧ - ص ٢٧٦ .
٤٨ - ص ١٧١ .
٤٩ - أنظر اللقاء الصحفى فى مجلة Jeune Afrique ص ٦٩ .
٥٠ - المرجع السابق .
٥١ - المرجع السابق .
٥٢ - ألم نحياه ، ص ١٧٤ .
٥٣ - أنظر اللقاء الصحفى فى مجلة Jeune Afrique ، ص ٧٢ .
٥٤ - المرجع السابق ، ص ٧٥ .
٥٥ - المرجع السابق ، ص ٦٨ .

محاكمة مدام بوفارى

ابتهال يونس

تتعدد الأنظمة الشمولية التى عرفتها البشرية وتتنوع عبر الزمان والمكان ، لكن تظل هناك عناصر ثابتة تتكرر فى كل تجربة دكتاتورية . وتكون الثقافةُ والإبداع أولى ضحاياها . أهم هذه العناصر تأليه الحاكم الفرد ليصبح من حقه وحده اتخاذ كافة القرارات ، لأنه يعتبر نفسه مبعوث العناية الإلهية لتحقيق السعادة والرخاء لشعبه ، فهو خير من يعلم وأصلح من يقرر . يستند هذا الحاكم الفرد فى حكمه على أعمدة راسخة هى المؤسسات العسكرية والدينية والاقتصادية . وتكون الإدارة الحكومية والشرطة ووسائل الإعلام أدوات ممارسته للسلطة . لذا تسيطر الصحف الرسمية على وسائل الإعلام من أجل السيطرة على الرأى العام وتحويله إلى طفل يحتاج لمن يرعاه ويقرر له مصيره وحياته فى أدق تفاصيلها . وبما أن الحاكم الفرد يعرف مصلحة شعبه أفضل من هذا الشعب نفسه ويمارس عليه سلطة أبوية صارمة ، فلا بد من إسكات الأصوات « المثيرة للفوضى » التى تخرج عن الخط الرسمى وتشوه الصورة الجميلة التى يطرحها النظام عن نفسه . من هنا تنبع حتمية القوانين المقيدة للحريات وخاصةً حرية الرأى والتعبير ، فيواجه المبدع اتهامين لا ثالث لهما : محاولة قلب نظام الحكم وهو اتهام يحرمه من المثول أمام القضاء ويحوله إلى المحاكم العسكرية ، والتطاول على المقدسات وهو اتهام يضعه تحت رحمة محاكم التفتيش . ويجد المبدع نفسه.أمام اختيارين : القطيعة مع النظام القائم أو تقديم التنازلات لهذا النظام حتى يجد لنفسه مكانا فيه . وينتج عن ذلك نوعان من الإنتاج الفنى عامة والأدبى خاصة : الإبداع رفيع المستوى الذى يحاربه النظام ، وإنتاج أدبى تجارى سطحى ، لكنه يحظى بالنجاح والذيوع لتطابقه مع رغبات النظام وأهدافه . لكن محاربة النظام للإبداع الأدبى الرفيع لم تمنع كثيرا من الكتّاب من التعبير عن رأيهم من خلال أعمالهم متحملين تبعات إبداعهم ولو أدى بهم ذلك إلى المثول أمام القضاء . ومن أشهر الأمثلة على ذلك جوستاف فلوبير، الذى حوكم على روايته « مدام بوفارى » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أثناء فترة حكم نابليون الثالث .

ـ ١ ـ

تُعد هذه الفترة فى فرنسا (١٨٤٨/١٨٧٠) من أكثر الفترات كبتا للحريات، إذ انتخب الأمير لويس نابليون بونابرت (ابن شقيق نابليون بونابرت) رئيسا للجمهورية الثانية عام ١٨٤٨. وفور وصوله إلى الحكم شَرَعَ «الأمير/الرئيس» فى إصدار قوانين «محافظة» أهمها قانون التعليم الصادر فى مارس ١٨٥٠ الذى سمح للكنيسة بممارسة العملية التعليمية فى مدارسها بعيدا عن رقابة الدولة. وفى العام نفسه صدر القانون الانتخابى الذى جعل حق الانتخاب مشروطا بالإقامة ثلاث سنوات متواصلة فى مكان ثابت، وذلك لاستبعاد الطبقات الفقيرة التى تتنقل من مكان إلى آخر بحثا عن عمل والتى يمكنها التصويت لصالح اليسار. وقد أدى ذلك إلى استبعاد جزء كبير من المعارضة من العملية الانتخابية. أما قانون الصحافة، الذى صدر فى العام نفسه كذلك، فقد فرض وضع طوابع على الصحف المرسلة بالبريد، مما أدى إلى ارتفاع ثمن الصحف، وذلك من أجل حرمان العمال من قراءة الصحف الاشتراكية. كما فرض على كل صحيفة دفع مبلغ معين على سبيل التأمين عند إنشائها، الأمر الذى أصبح يمثل عائقا أمام صحف المعارضة التى لم يكن يملك أصحابها القدرة على تحمل تلك التبعات المالية الباهظة.

وفى ديسمبر ١٨٥١، قام «الأمير- الرئيس» بانقلاب أطاح بالجمهورية الثانية وأعاد النظام الامبراطورى فنصب نفسه إمبراطورا تحت اسم نابليون الثالث، وعدل الدستور بما يسمح له بإرساء ديكتاتورية الفرد. لقد أقام نظاما تكون له الكلمة الأولى والأخيرة فيه. فهو الذى يتخذ القرارات على المستوى الداخلى والخارجى، ويعدل أدوار مؤسسات الدولة واختصاصاتها كيفما شاء ووقتما شاء. كما فرض على أعضاء المجالس النيابية والوزراء ورجال القانون ضرورة تأدية يمين الولاء له. وعلى هذا لم يكن هناك وزراء فى واقع الأمر، بل كان هناك منفذون لأوامر الإمبراطور الذى كان يعينهم ويقيلهم وقتما يشاء. أما البرلمان فلم يكن يتمتع بحق مساءلة الإمبراطور أو استجواب الوزراء أو تعديل القوانين والدستور، إذ كان برلمانا صامتا لا يتعدى دوره حدود التصويت. ولم يكن من حق الصحف نشر وقائع جلسات البرلمان. أما فيما يخص القضاء فقد كانت الأحكام تنطق باسم الإمبراطور الذى كان من حقه إعلان حالة الطوارىء وتكليف السلطة العسكرية بمهام القضاء.

كان ما يسعى إليه نابليون الثالث هو إقامة نظام حكم قوى ومسيطر يستند إلى قاعدة شعبية، أى ما أسماه الديمقراطية التسلطية التى تستبعد النظام البرلمانى. لكنه انتهى فى الواقع إلى تأسيس نظام للسلطة البطريركية انطلاقا من تصوره لنفسه بأنه الرجل الذى اختاره القدر لتحقيق سعادة شعبه. وكان يرى أنه يجب «تفادى قيام ثورة وذلك عن طريق إعطاء الشعب ما يصبو إليه». لكنه كان يعتقد أنه هو وحده الذى يعرف ما يريده الشعب وهو الذى يحدد شرعية المطالب الشعبية من عدمها. وقد كانت أعمدة النظام التى استند إليها نابليون الثالث فى حكمه الديكتاتورى هى الجيش والكنيسة ورجال الأعمال. كان الإمبراطور يرى أن للجيش دورا سياسيا فى إدارة الأزمات، لذا وضع العسكريين فوق المحافظين وأطلق أيديهم فى المحافظات للقبض على «المشتبه فيهم»، وهو تعبير يشير أساسا إلى الجمهوريين واليساريين. كما أوكل وزارة الداخلية والأمن العام إلى أحد جنرالات الجيش، بالإضافة إلى فتحه باب مجلس الشيوخ على مصراعيه أمام العسكريين. أما الكنيسة فقد كان الوفاق بينها والنظام قائما على المصالح المتبادلة، فقد اعتمد النظام على أداة الوعظ الدينى فى المجال الاجتماعى والأخلاقى لمحاربة الدعاية الثورية. ومن جهة أخرى كان لأصوات الإكليروس قوة انتخابية لها وزنها، قادرة على جذب أصوات الملكيين والمحافظين لصالح النظام. هكذا استعادت الكنيسة مكانتها وحظيت باحترام وحماية الحكومة التى كانت تشركها فى كل الاحتفالات العامة وتغدق عليها من الناحية المادية. وردت الكنيسة الجميل بأن أرست نظاما أخلاقيا صارما، وأخذت توزع تهمة الكفر وانتهاك المقدسات على كل من تسول له نفسه معارضة نظام الحكم.

وقد اعتمد النظام على أداة فعالة أخرى هى الإدارة، بالإضافة إلى الجيش والكنيسة. وتجلت فاعلية هذه الأداة فى مجال الانتخابات. وكان هناك ما يسمى بالمرشح الرسمى الذى يختاره الإمبراطور «من أجل المصلحة العامة» الذى يتولى المحافظ مهمة القيام بالدعاية له.. وكانت ملصقاته الدعائية تعلق مجانا فى الأماكن الرسمية، ويعتبر تمزيقها جريمة يعاقب

عليها القانون ، بينما يقوم منافسوه بتعليق ملصقاتهم الدعائية على نفقتهم ، ويقوم الموظفون أنفسهم بتمزيقها بعد ذلك . ويتم تعبئة كل موظفى المدينة ، ابتداء من خفير الحراسة حتى القاضى مرورا بالقسيس والمدرس ، للقيام بالحملة الانتخابية لصالح المرشح الرسمى وذلك بقيادة المحافظ نفسه . أما من يقومون بالدعاية لمنافسيه فكثيرا ما كانوا يتعرضون للتهديد المعنوى والجسمانى أحيانا ، وقد يصل الأمر إلى القبض عليهم . وكان التهديد من جهة والوعود الخلابة من جهة أخرى تنهمر أثناء عملية الاقتراع . هذا إلى جانب عمليات التزوير من حشو صناديق الاقتراع حتى التلاعب فى النتائج . ولم يكن هناك داع للتزوير فى معظم الأحيان لأن الوعد والوعيد كانا يكفيان لإنجاح المرشح الرسمى .

وفيما يخص الحريات العامة ، فقد حرص النظام على تقييدها ، بل قام بإلغاء حرية الاجتماع . لكن أهم الحريات التى تم تقييدها هى حرية التعبير عن الرأى ، فتم تكبيل الصحافة بمجموعة من القوانين ، من أهمها قانون فبراير ١٨٥٢ الذى حدد نظام الصحافة ، ومن مواده أنه لا يمكن إنشاء جريدة تتناول مواضيع خاصة بالسياسة أو بالاقتصاد الاجتماعى إلاّ بتصريح من الحكومة يتم تجديده عند تغيير رئيس تحريرها . هذا بالإضافة إلى فرض ضريبة طوابع على الصحف المرسلة بالبريد ودفع مبلغ تأمين عند إنشاء الجريدة . كما منعت الصحف من نشر وقائع مداولات البرلمان والمحاكمات الخاصة بالصحافة . وكانت الصحف تتعرض لرقابة بوليسية صارمة حرمت عليها تناول الشؤون السياسية . والجريدة التى تخالف التعليمات تتعرض للإنذار ودفع غرامة ، ويتم إغلاقها بعد إنذارين . كما كان من حق الحكومة إغلاق الصحف بعد إنذارين حتى لو لم يصدر حكم قضائى بذلك . هذا بالإضافة إلى وسائل الضغط المتنوعة غير المرئية . وقد برّر وزير الداخلية آنذاك تقييد حرية الصحافة بقوله : « لكى تكون لحرية الصحافة إيجابياتها الحقيقية يجب ،فى بلد تكون حديثاً ،التمهيد لذلك بتنشئة جيل سياسى جديد يتميز بالشباب والنشاط والاستقلال ، لتحل تلك النفوس الجديدة محل تلك التى أهاجتها الثورات » . ومن جهة أخرى ، حرص النظام على إنشاء جريدة حكومية فى كافة المقاطعات ، بالإضافة إلى السيطرة على الصحف المحلية .

وعلى صعيد آخر ، سعى النظام لإسكات الأصوات المعارضة له خاصة أصوات رجال التعليم . فقام بإلغاء القانون الذى كان يمنح حصانة لأساتذة الجامعات ويمنع نقلهم تعسفيا خارج الجامعة . خلاصة القول إن النظام عمد إلى تقييد الحريات بل إلغائها حرصا على بقائه . وقد برر ذلك بأن « الحرية لم يحدث أبدا أن ساهمت فى إنشاء صرح دائم ، وإنْ كانت تتوج هذا الصرح بعد أن يدعمه الزمن » . وهكذا ظلت الحرية مشروعا مؤجلا فى ظل حكم نابليون الثالث حتى يتمكن هذا الأخير من « تدعيم النظام الجديد » .

فى ظل هذا الجو الخانق ، لم يكن أمام المبدعين سوى الاحتماء بالأبراج العاجية وممارسة ما أسموه « الفن للفن » ، رافضين الاندماج فى مجتمع تسيطر عليه البرجوازية بقيمها الفنية الهابطة وبقيمها الأخلاقية الزائفة . وكان من الطبيعى أن تثير الأعمال الإبداعية القيمة « فضائح أخلاقية » فى نظر هذا المجتمع ، وتؤدى بأصحابها إلى المثول أمام القضاء . ومن أشهر هذه الأعمال الإبداعية لوحة الأوليمبيا لمانيه ، وديوان (أزهار الشر) لبودلير ، ورواية (مدام بوفارى) لفلوبير .

ولقد نشرت رواية (مدام بوفارى) لجوستاف فلوبير مسلسلة فى مجلة (دورية باريس) فيما بين أول أكتوبر و ١٥ ديسمبر ١٨٥٦ . وأدى نشرها إلى إحداث ثورة عارمة فى الأوساط البرجوازية الحاكمة انتهت بتقديم فلوبير مع ناشر الدورية ومديرها بصفتهما شركاء فى الجريمة إلى المحاكمة بتهمة خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات .

— ٢ —

لقد بدأ المدعى العام بعرض التهم الموجهة لفلوبير وهى :

أولا : الإساءة إلى الآداب العامة من خلال المشاهد « الشهوانية » .

ثانيا : إهانة الدين من خلال خلط صور اللذة بالأشياء المقدّسة . وقد انتهى إلى نتيجة مؤداها أنّ الشهوانية هى اللون الغالب على الرواية ، وأنها أيضا الخط الأساسى للكاتب .

وأورد أمثلة من الرواية لتأكيد الاتهام . منها على سبيل المثال وصف الكاتب لطفولة إيما بوفارى فى المدرسة الداخلية بالدير عندما كانت تتعمد اختلاق خطايا صغيرة لتبقى أطول فترة ممكنة تستمع إلى همسات القسيس . كما كانت الإشارات فى الصلوات إلى المسيح بوصفه « العشيق السماوى » والارتباط به فى « زواج أبدى » تثير داخلها ارتعاشة أقرب إلى اللذة منها إلى التعبد . ودلل المدعى العام على نوايا فلوبير غير الأخلاقية من خلال وصفه لإيما : إذ أخذ عليه أنه لم يتطرق لنواحى الذكاء فى الشخصية ، ولم يتوقف حتى عند ملامح الجمال الجسدى ، بل أفاض فى وصف « أوضاعها الحسية » مؤكدا بذلك أن جمالها من النوع « المثير للغرائز » . وذهب الكاتب أبعد من ذلك ، فى رأى المدعى العام ، عندما وصف بطلته بعد سقطتها الأولى على درب الخيانة الزوجية على النحو التالى :

« لم تكن مدام بوفارى أبدا فى مثل جمالها الآن ـ كانت تتمتع بهذا الجمال الذى تضفيه البهجة والحماس والنجاح (. . .) وظلت تردد وهى تنظر إلى نفسها فى المرآة : لقد صار لى عشيق ، عشيق ! » .

وقد رأى المدعى العام فى هذا المقطع تمجيدا للخيانة الزوجية وتغنيا بها وهو ما اعتبره أفظع من الخطيئة ذاتها . بل تجرأ فلوبير وتحدث عن « دنس الزواج » بينما لم يتحدث إلا عن « خيبة الأمل » الناتجة عن الخيانة الزوجية ، مما جعله فى نظر المدعى العام ، يتغنى « بشاعرية » الخيانة ويعطيها الأفضلية على العلاقة الشرعية . وأورد ممثل الاتهام مشهدا من الرواية يصف فيه الكاتب نشوة إيما فى لقائها مع عشيقها ، ولاحظ وصف فلوبير الرائع لهذا المشهد . فالكاتب فى نظره « يعرف كيف يجمل وصفه مسخرا لذلك كافة إمكانيات الفن دون أن يتقيد بقواعده وضوابطه : إنها الطبيعة فى كامل عريها ، فى كامل فجاجتها ! » .

وعن انتهاك المقدسات أورد المدعى العام مثالين استشهد بهما على ذلك . الأول وصف الأزمة الصحية التى أصابت إيما بعد تخلى عشيقها الأول عنها والتى أشرفت خلالها على الموت فتوجهت إلى الله : « أحست بانعدام الوزن وأن حياة أخرى تبدأ » ، وأن كيانها الصاعد إلى الله سيتلاشى فى هذا الحب كالبخور المشتعل الذى يتصاعد دخانه ويتلاشى » . هنا وجد المدعى العام أن إيما تتوجه إلى الله بعبارات « توجه للعشيق فى حمى الخيانة الزوجية » وقرر أنه إهانة للدين أن يخلط فلوبير بين الشهوانية والمقدسات . أما المثال الثانى فهو مشهد موت إيما والقسيس يؤدى لها شعائر الموت ويصلى من أجلها الصلاة الأخيرة . لكنها تموت منتحرة دون اعتراف أو دمعة ندم على ما فعلت ، بل تقول لنفسها : « إن الموت لشىء هين . سوف أنام ثم ينتهى كل شىء » . أى أنها ، فى نظر المدعى العام ، لا تؤمن باليوم الآخر وتؤكد أنها ذاهبة إلى العدم . وفى اللحظة التى يقوم فيها القسيس بصلواته من أجلها ، يمرّ أعمى فى الشارع يغنى أغنية فاضحة ، مما أثار ثائرة ممثل الاتهام الذى وجد فى هذا المشهد تدنيسا للمقدسات وخلطا لها بالشهوانية .

وفى نهاية عرضه للتهم الموجهة إلى فلوبير قام المدعى العام بالرد على ما أسماه الاعتراضات الممكنة ، وأهمها : أن الرواية أخلاقية لأن الخيانة تعاقب فى النهاية . فيرى أن العقاب النهائى لا يمكن أن يغفر « التفاصيل الشهوانية » التى تضمنتها الرواية . ويصر على أن الرواية غير أخلاقية وتشكل خطرا على الأخلاق العامة لأنها تقع بين أيدى فتيات وزوجات . إنها رواية لا تحتوى على جملة واحدة تدين الخيانة الزوجية وليست بها شخصية واحدة تقف فى وجه إيما وتدينها . فالزوج الأبله يزداد حبه لزوجته بعد أن علم بخيانتها له ، والرأى العام تمثله شخصيات كاريكاتورية تافهة . حتى الدين يمثله قسيس مثير للسخرية . هناك إذن شخصية واحدة تسيطر على جو الرواية يجعل فلوبير الحق معها ، تلك هى شخصية مدام بوفارى .

هكذا ختم المدعى العام مرافعته بتأكيد أن الأخلاق والشعور الدينى هما أساس الحضارة . تلك الأخلاق التى تدين الخيانة الزوجية بوصفها جريمة ضد الأسرة ، كما تدين الانتحار بوصفه احتقارا لواجب الحياة وكفرا بالحياة الأخرى . وانتهى من ذلك إلى إدانة المدرسة الواقعية ليس لأنها تصف الأهواء فمن واجب الفن وصفها ، ولكن لأنها تصفها بلا ضوابط ولا محاذير ، والفن بلا قواعد ليس فنا بل « امرأة تخلع كل

ملابسها » . إن فرض الحياء بوصفه قاعدة على الفن ليس تقييدا له ، فى نظر المدعى العام ، بل هو تكريم له .

نرى مما سبق أن الاتهام الذى كان موجها لفلوبير هو خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات . لكن ورد على لسان المدعى العام اتهام آخير بصورة عرضية عابرة لكنه ينم عن الجرم الحقيقى الذى ارتكبه فلوبير فى نظر السلطات وهو التعريض بالنظام الحاكم . فقد أدان المدعى العام إشارة فلوبير إلى الملكة مارى انطوانيت ومغامراتها وعشاقها . ودفع ممثل الاتهام ذلك قائلا إن التاريخ لم يترك لنا دليلا واحدا على صدق هذه الروايات . ويكفى أنها ماتت « بجلال الملكة وهدوء المسيحية » مما هو جدير بمحو أية خطيئة . ولنا أن نتساءل نحن بدورنا : ألم تمت إيما أيضا فى هدوء ؟ وألا يكفى هذا لمحو خطاياها هى أيضا ؟ إنّ إيما فى نظر المدعى العام مدانة عكس مارى انطوانيت التى لا يجب أن تدان لأنها ملكة ، كما لو كان التعريض بملكة ماتت منذ ما يقرب من قرن يمكن أن يعتبر إهانة أو تهديدا لنظام نابليون الثالث الإمبراطورى !

ـ ٣ ـ

وقد انطلق الدفاع من المبادىء « الأخلاقية » نفسها التى أسس عليها الاتهام دعواه . فبدأ بتأييد الرقابة على الكتابات التى يمكن أن تخدش الحياء العام ، لكنه اتهم مدير المجلة بممارسة تلك الرقابة بطريقة خاطئة ، لأنه قام بحذف بعض المقاطع بطريقة أوحت بأن ما تم حذفه غير أخلاقى ، فى حين أن الرواية « أخلاقية فى المقام الأول » . فهى تهدف إلى التوعية بمخاطر الانجراف وراء الأوهام والانزلاق نحو الخطيئة . فما يقوله فلوبير فى هذه الرواية هو ما يقوله كل أب لتوعية بناته . لكنه يقوله بأسلوبه الخاص وهو وصف بشاعة الخيانة وآلام السقوط ، بالتعبير عن الحالة المريعة التى وصلت إليها إيما والعار والدمار اللذين لحقا بها من جراء تخليها عن واجبها زوجةً وأماً . وهو بذلك يحذر الفتيات والزوجات من محاولة « البحث عن السعادة خارج إطار الزوجية » . إنها دعوة أخلاقية للحفاظ على دعائم المجتمع . ووسيلة فلوبير فى هذه الرواية هى التنفير، وذلك من خلال تسخير موهبته الوصفية فى خدمة الأخلاق بعرضه صور الانحدار والضياع الذى حاق بإيما . وإذا كان فلوبير قد غالى ، من وجهة نظر الاتهام ، فى وصف مغامرات إيما وانحدارها نحو الرذيلة فإنه لم يعرض ، من وجهة نظر الدفاع ، سوى ما يحدث فعلا فى الواقع ، مما يدعم هدف الرواية الأخلاقى ، إذ يجب عرض الخطيئة ونتائجها للتحذير منها . لذلك لم يجعل فلوبير إيما تعيش حياة سعيدة وتنعم بخطاياها ، بل جعل التعاسة تبدأ معها منذ خطيئتها الأولى . ومعنى ذلك أن الهدف الأخلاقى للرواية « يوجد فى كل سطر بها » لحرص فلوبير على احترام الأخلاق والمقدسات . فهو لا يسهب فى وصف مشاهد اللقاء الحسى بل يعرضها بصورة مقتضبة ، وما يسهب فى وصفه هو صور المعاناة والانحدار الناتجة عن الخطيئة .

وفى رده على اتهام المدعى العام لفلوبير بانتهاك المقدسات خلال مشهد موت إيما ، فسر المحامى مرور الأعمى وهو يغنى أغنيته الفاضحة ، التى طالما سمعتها منه إيما وهى عائدة من لقاءاتها مع عشاقها ، بأنه بمثابة تذكير بالخطيئة التى لم ترحمها حتى وهى تتطلع إلى الرحمة الإلهية .

نلاحظ هنا أن ممثل الدفاع لم يتطرق لحرية التعبير عن الرأى وحرية الإبداع ، بل بنى دفاعه على المقولات الاجتماعية السائدة عن الأخلاق والفضيلة والدين ، وانبرى لتأكيد تمسك فلوبير بالفضيلة والأخلاق واحترامه للمقدسات . وذهب إلى أنه قد قدم للمجتمع « كتابا شريفا » هدفه « الحث على الفضيلة بالتنفير من الخطيئة » . وكانت هذه هى الخطوة الأولى فى خطته للدفاع عن الكاتب ، وكانت تهدف إلى سحب البساط من تحت أقدام ممثل الاتهام وكسب هيئة المحلفين فى صف فلوبير . لم ينس الدفاع أن المحلفين هم ممثلون لهذا المجتمع البرجوازى المتمسك بالفضيلة الزائفة . لذا بدأ دفاعه من خلال الحجج نفسها التى ساقها الاتهام والسائدة فى مثل هذا المجتمع . وعندما شعر أن المحلفين قد « استراحت ضمائرهم » لفضيلة فلوبير وتمسكه بالأخلاق واحترامه للمقدسات بدأ ممثل الدفاع شيئا فشيئا فى فضح نفاق المجتمع وزيف قيمه ، وذلك عندما توجه إلى المحلفين قائلا :

« نعم ، نرى حولنا النساء اللاتى انحرفن ، مبتسمات سعيدات يرتدين أفخر الثياب ويقبل أيديهن كبار القوم وغالبا ما يكن هن أيضا من النبيلات . هذا ما تسمونه احترام الأخلاق العامة . ومن يقدم لكم امرأة خائنة تموت وسط العار هو من يرتكب جريمة ضد الآداب العامة ! » .

وذهب الدفاع أبعد من ذلك عندما دفع بأن المخطىء الحقيقى فى هذه القضية هو المجتمع بصفة عامة والتربية بصفة خاصة . لقد كانت إيما فتاة شريفة مثل بقية الفتيات لكن التربية التى تلقتها فى الدير لم تجعلها قوية فى مواجهة الحياة ، بل جعلت منها كائنا هشاً سريع الانفعال يحلق فى آفاق بعيدة عن واقعه الملموس وأبعد من إمكانياته الحقيقية . فالدين الذى تعلمته إيما فى الدير ليس الدين الذى يملأ قلبها بالإيمان ويجعلها قوية وقت الشدائد ، بل تلقت إيما نوعا من الدين أقرب إلى تجارة التمائم والتماثيل الصغيرة ، دين بكّاء ضعيف يصيب النفوس الحساسة بالخمول والضعف ، دين « حسى » لا يساعد على السير فى الطريق القويم ، بل يدفع دفعا بتلك النفوس الحالمة الحساسة إلى السقوط والضياع . لم ينتهك فلوبير إذن المقدسات ولم يسىء إلى الدين بقدر ما حاول إبراز مخاطر هذه الصورة المنتشرة للدين التى تغرق الناس فى التفاصيل الفرعية والغيبيات ، وهى أبعد ما تكون عن جوهر الدين . والدليل الذى قدمه الدفاع على براءة فلوبير من التهم الموجهة إليه ملف يحتوى على شهادات لكبار الكتّاب والمفكرين تقف إلى جانب الرواية ، ليس فقط من الناحية الأدبية ولكن من الناحية الأخلاقية أيضا . وأبرز هذه الشهادات شهادة شاعر فرنسا الكبير لامارتين الذى عرف بتدينه الشديد وعفة كتاباته ، والذى وجد مشهد موت إيما بشعا بشاعة تفوق بكثير الجرم الذى ارتكبته والذى لا يستحق مثل هذه النهاية القاسية . ولجأ ممثل الدفاع إلى إعطاء أمثلة عديدة لكبار الكتّاب والشعراء الفرنسيين وغيرهم عبر التاريخ ، كتّاب وشعراء أوردوا فى كتاباتهم مشاهد « شهوانية »،وفقا لتعبير المدعى العام ، بل سخروا من رجال الدين وعرضوا بهم ، وهو ما لم يفعله فلوبير ، لكن أحدا لم يتعرض لهم . ثم وصل ممثل الدفاع إلى أهم نقطة فى مرافعته وهى النقطة المحورية بالنسبة لكل من يدافع عن حرية التعبير والإبداع ، ألا وهى أنّ الحكم على العمل الأدبى يجب أن ينصبّ فقط على قيمته الأدبية . وهذا من شأن النقاد لا من شأن غيرهم . ذلك أن المقاطع التى تمت إدانتها لا تعبر عن آراء فلوبير الخاصة التى يحاول إقناع القارىء بها ؛ ولكنها آراء خاصة بالشخصية من خلال أسلوب الحوار الداخلى الذى تميزت به المدرسة الواقعية التى ينتمى إليها فلوبير . وهو شكل جديد للرواية ، يعتمد الشكل السردى فيه على عدم تدخل الكاتب بآرائه وأحكامه تدخلا مباشرا .

لم يفت ممثل الدفاع إشارة المدعى العام العابرة إلى الملكة مارى انطوانيت ، فقام بالرد عليها بطريقة ساخرة متسائلا ما إذا كان المدعى العام جاداً فى تجريم فلوبير على ذلك . وذهب إلى أن مارى انطوانيت يجب احترامها بالطبع لأن لقبها بوصفها ملكة يوجب الاحترام . وقد فضح ممثل الدفاع بذلك ما حاول المدعى العام إخفاءه وراء ستار الأخلاق والدين . فالمقدسات هى فى آخر الأمر شخص الحاكم ، والإساءة إلى الأخلاق والفضيلة هى التعريض به أو بالمحيطين به أو بكل ما يمس نظام حكمه من قريب أو من بعيد .

— ٤ —

وفى ٧ فبراير ١٨٥٧ أصدرت المحكمة حكمها فى هذه القضية وهذا نصه :

« خصصت المحكمة جزءا من جلساتها خلال الأيام الثمانية الماضية للمداولات الخاصة بالاتهام الموجه للسيد ليون لوران بيشاه (Léon Laurent- Pichat) والسيد أوجست الكسيس بييه (Auguste- Alexis-Pillet) ، الأول مدير والثانى ناشر مجلة « دورية باريس » ، بالإضافة إلى السيد جوستاف فلوبير ، ومهنته أديب . وكان الاتهام الموجه لثلاثتهم هو :

١ ـ السيد لوران بيشا ، سنة ١٨٥٦ ، لنشره فى الأعداد من أول إلى ١٥ ديسمبر من « دورية باريس » أجزاء من رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، خاصة بعض الأجزاء التى ظهرت فى الصفحات ٧٣ ، ٧٧ و ٧٨

و٢٧٢ و٢٧٣ . وقد ارتكب بهذا النشر جريمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة .

٢ ـ السيدان بييه وفلوبير ، الأول لطبعه تلك الأجزاء بغرض نشرها ، والثانى لكتابته وإعطائه للسيد لوران بيشاه أجزاء من رواية « مدام بوفارى » بغرض نشرها . وقد ساعده على ذلك السيد لوران بيشاه بالتمهيد وتسهيل الجرائم السابق ذكرها ، مما جعلهما شريكين فى الجرائم المنصوص عليها فى البند الأول والثامن من قانون ١٧ مايو ١٨١٩ والبندين ٥٩ و ٦٠ من قانون العقوبات . وقد قام السيد بيفار (Pivard) بتمثيل الادعاء .

وبعد أن استمعت المحكمة للدفاع الذى قام به السيد سينار (Senard) عن السيد فلوبير ، والسيد ديماريه (Desmarest) عن السيد بيشاه ، والسيد فافرى (Faverie) عن الناشر ، حددت جلسة اليوم (السابع من فبراير) للنطق بالحكم وهو التالى :

ـ نظرا لأن لوران بيشاه وجوستاف فلوبير وبييه وجهت إليهم تهمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة ، الأول لنشره فى مجلة « دورية باريس » التى يرأس تحريرها ، فى الأعداد الأول والخامس عشر من أكتوبر والأول والخامس عشر من نوفمبر والأول والخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦ ، رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، وجوستاف فلوبير وبييه شريكين، الأول لإعطائه مخطوطة الرواية والثانى لطبعها .

ـ نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام فى هذه الرواية ، التى تحوى ٣٠٠ صفحة ، هى ، وفقا لقرار الاتهام ، الصفحات ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ (عدد الأول من ديسمبر) و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ (عدد الخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦) .

ـ نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام ، لو قرأت مجردة ومقتطعة ، تحتوى بالفعل إمّا على عبارات أو على صور أو على مشاهد يستنكرها الذوق السليم لأنها تؤذى حساسيات مشروعة وشريفة .

ـ نظرا لأن تلك الملحوظات يمكنها أن تنطبق أيضا على أجزاء أخرى لم يذكرها قرار الاتهام والتى تبدو للوهلة الأولى وكأنها تعرض لنظريات مناهضة للأخلاق الحميدة وللمؤسسات التى هى أساس المجتمع وتنتهك الاحترام الواجب تجاه أقدس ممارسات الدين .

ـ نظرا لأن الكتاب موضع الاتهام يستحق اللوم الصارم لأكثر من سبب إذ إن مهمة الأدب يجب أن تكون تجميل الحياة الروحية والفكرية عن طريق الإبداع وإعادة خلق الوقائع من أجل الارتفاع بالذكاء وتطهير الأخلاق وليس لإثارة النفور من الرذيلة بواسطة عرضه لمشاهد الخلل التى يمكن أن تكون موجودة فى المجتمع .

ـ نظرا لأن المتهمين ، وخاصة جوستاف فلوبير ، ينكرون بشدة الاتهام الموجه إليهم ، مؤكدين أن الرواية المعروضة أمام المحكمة لها هدف سام أخلاقى ، وأنّ المؤلف أراد قبل كل شىء عرض المخاطر التى تنتج عن تربية لا تتناسب مع الوسط المفترض التعايش معه . وبناء على هذه الفكرة ، أراد أن يظهر لنا أنّ المرأة ، وهى الشخصية الأساسية فى الرواية ، التى تهفو إلى عالم ومجتمع لم تخلق لهما ، امرأة تعيسة فى الوسط المتواضع الذى وضعها فيه القدر ، متناسية واجباتها أماً وزوجةً فأدخلت فى بيتها على التوالى الزنا والدمار ، وانتهت بالانتحار بعد أن مرت بكل درجات السقوط التام حتى أنها وصلت إلى حد السرقة .

ـ نظرا لأن هذه الفكرة الأخلاقية فى مبدئها ، كان يجب أن تكتمل فى عرضها من خلال بعض الصرامة والتحفظ فى اللغة ، وخاصة فيما يتعلق بعرض المشاهد والمواقف التى أراد المؤلف أن يضعها تحت أعين الجمهور .

ـ نظرا لأنه ليس من المسموح به ، بحجة رسم الشخصيات وإبراز الطابع المحلى ، إظهار الأفعال

والأقوال والإيماءات المخلة الخاصة بالشخصيات التى أخذ المؤلف على عاتقه مهمة رسمها ، إذ إن مثل هذا الأسلوب إذا طُبّق على الأعمال الفكرية وأعمال الفنون الجميلة ، سيقود إلى نوع من الواقعية تؤدى إلى نفى كل ما هو جميل وطيب ، ويتولد عنها أعمال تخدش النظر والفكر ، ولا تكف عن خدش الحياء العام والأخلاق الحميدة .

ـ نظرا لأن هناك حدودا لا يجب على الأدب ، مهما كانت درجة إباحيته ، أن يتخطاها ، وهو ما لم يأخذه فى الاعتبار بصورة كافية فلوبير وشركاؤه .

ـ ولكن نظرا لأن الكتاب الذى ألفه فلوبير عمل يبدو أنه قد أعد له بتأنٍ وجدية من وجهة النظر الأدبية وتحليل الشخصيات ، وأن الأجزاء موضع الاتهام ، على الرغم من أنها تستحق التجريم ، قليلة جدا إذا قورنت بحجم الكتاب ، وأنّ هذه الأجزاء ، سواء فى الأفكار التى تعرضها أو المواقف التى تمثلها ، تدخل فى إطار الشخصيات التى أراد المؤلف رسمها ، مع المبالغة فيها ومع تشبعها بواقعية سوقية تصدم القارىء فى كثير من الأحيان .

ـ نظرا لأن جوستاف فلوبير يؤكد احترامه للأخلاق الحميدة وكل ما يمس الدين ، ونظرا لأنه لا يبدو أن هذا الكتاب قد كتب ، مثل بعض الأعمال الأخرى ، بغرض إثارة الغرائز الجنسية أو بث روح الفجور أو السخرية من الأشياء التى يجب أن تحاط باحترام الجميع .

ـ وأنه أخطأ فقط فى أنه نسى القواعد التى يجب على كل مؤلف محترم ألا يتخطاها وأنه نسى أن الأدب ، مثل الفن ، مهمتها المساهمة فى تعميق قيم الخير ويجب عليهما من ثم أن يتسما بالعفة والطهر بشكل عام لا فى الشكل واللغة فحسب .

ـ نظرا لكل هذه المعطيات وبما أنه لم يثبت لدى المحكمة أن بيشاه وفلوبير وبيبه قد قاموا بارتكاب التهم الموجهة إليهم .

ـ تقضى المحكمة بتبرئتهم من التهم الموجهة إليهم والإفراج عنهم بدون إلزامهم بالمصروفات .

وهكذا نرى أن المحكمة أسهبت فى تأكيد دور الفن فى إبراز القيم والأخلاق والارتفاع بالذوق والذكاء . كما أقرت أن هذه الرواية تتميز بجدية مؤلفها ودراسته الجادة للأنماط التى قدمها من خلالها . لكنها لم تستسغ هذا الأسلوب « الواقعى » الذى يفضح الحقيقة بكل فجاجتها . لذلك أخذت بمقولة الدفاع فى أن العمل الأدبى لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال قيمته الأدبية . لذا كان من المنطقى أن تبرىء الكاتب وتدين المدرسة الأدبية التى ينتمى إليها وهى المدرسة الواقعية . فكان الحكم على الشكل الأدبى وليس على أخلاقيات الكاتب .

ويمكننا القول فى النهاية إن الشكل الأدبى الجديد يصدم القارىء برؤيته الجديدة للأشياء ، ويضعه فى مواجهة تساؤلات عجز النظام الأخلاقى المستقر الذى فرضته الدولة والدين عن الإجابة عليها . هذا النظام الذى كان القارىء يعتبره من المسلمات ، والذى كان يجد لديه إجابات جاهزة على كافة تساؤلاته . فى هذه الرواية مثلا ، من ذا الذى يستطيع أن يدين إيما بوفارى فى هذا المجتمع ؟ أليست إيما إفرازا لهذا المجتمع الذى فضح فلوبير زيفه ونفاقه ؟

يأتى الأديب ويعيد إثارة قضايا تصورت الدولة والدين أنهما حسماها . من هنا ينشأ الصراع بين الأدب والنظام الأخلاقى المفروض من قبل السلطة السياسية والدينية ، وهو صراع لم تستطع المحاكمات أن تحسمه لصالح تلك السلطات .

الدكتاتور
فى سأم مملكته

قراءة فى رواية « خريف البطريرك »

حامد أبو أحمد

لم تأت شهرة جابرييل جارثيا ماركث[1] العالمية من فراغ . فمنذ أن نشر أول قصة له وهى (الأوراق الساقطة) عام ١٩٥٥ أخذ نجمه يصعد بصورة مستمرة . ثم توالت أعماله المهمة (العقيد لا يجد من يكاتبه) (١٩٥٧) ، (جنازة ماما الكبيرة) (١٩٥٩) ، (الوقت السيىء) (١٩٦١) حتى صدرت عام ١٩٦٧ رائعته المشهورة (مائة عام من العزلة) التى جعلت الناس فى كل مكان من العالم ينظرون إليه على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر .

والحق أن أهمية أعمال جارثيا ماركث تنبع من « قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخاصة بالتراث الأدبى والفضاء الثقافى لأمريكا اللاتينية . ثم إن ما هو رائع فى أعماله لا يتمثل فقط فى قدرته على إقامة (أو صنع) عالم خرافى ، وهو أمر يشهد الجميع الآن بتفوقه فيه ، وإنما يتمثل ، فضلا عن ذلك ، فى أن أعماله الأدبية تدخل بصورة حاسمة فى منظومة أدب لاتينى أمريكى معاصر قادر على حل إشكالياته الخاصة ومنطلق نحو العالمية ، وقادر أيضا من خلال الأعمال الفنية على التفاعل مع الثقافة التى نتج عنها »[2] .

فجارثيا مـاركث منذ قصصه الأولى كان يعمـل من أجل الوصول إلى شكل قصصى مؤهل لصنع عالم خرافى لما أطلق عليه هو نفسه « المصير الغريب للواقع اللاتينى الأمريكى » ، وهذا المصير هو الذى قال عنه روائى كبير آخر هـو كارلـوس فـوينتيس[٣]: « إنه يتمثـل فى التوتـر الحادث بـين اليوطـوبيا والملحمة والأسطورة » وهو خاصية من خواص تاريخ أمريكا اللاتينية : فاليوطوبيا هى التى أدت إلى اكتشاف هذه القـارة الجديدة ، بكل ما انطوى عليه هذا الاكتشاف من طموحات دينية واقتصادية ، وسياسيـة ؛ أما الملحمـة فتتمثل فى رفض الغـازى الـذى قـام بنهب الهنـود الحمـر وإبـادتهم وتقـويض الحضارات التى لم يفهمها ، وكانت الأسطورة موجودة دائماً ، قبل الاكتشاف وأثناءه وبعده فضلا عن مغامرات المهاجـرين التى لم تنقطع أبداً .

فأمريكا اللاتينية قارة تعـانى من تداخـل العصور ، فكـل شىء يحدث فى وقت واحد : القدم والحداثة ، فالقرى فى هذه القارة مازالت تعيش فترة تشبه العصر الإقطاعى ، فى الوقت الذى تشهد فيه المدن أو بعض المناطق ثورة صناعية متقدمة . وكما يقول أوكتابيوباث (نوبل فى الآداب ١٩٩٠) : « إن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقدما يعيش واقع الحداثة المتناقضـة ، حيث يتعايش الحمار والـطائرة ، والأميون وشعراء الـطليعة والأكواخ ومصانع الصلب ، وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقض خطير هو أن المؤسسات فى كثير من هذه البلاد ديمقراطية لكن الـواقـع الفعـلى المستـشـرى فى كـل مكـان هــو الدكتاتورية »[٤].

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا من الإبهام يغلف الوضع التاريخى لهذه القارة . يقول خايم ميخيا : « إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصليـة لقارة فـرض عليها منـذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بـوصفها مصـدرًا للمواد الأوليـة وسوقـا لتصريف منتجـاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى »[٥]. كل هذا وما أدى إليه من أنماط معيشية معينة فرضت على أبناء هذه القارة من شمالها إلى جنوبها جعل كل شىء فيها ممكنا ، وكـل شىء يمكن أن يختلط فيه الواقع ، بالخرافة ، بالسحر ، بالأسطورة ؛ يقـول ماركث : « فى أمريكا اللاتينية كل شىء ممكن ، وكـل شىء واقعى »[٦] . أما اللاواقع فهو الفوضويـة المتكيسة فى جسـد الحداثة ، وهى تهدد دائما بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازى للتاريخ المعاصر ، الـذى ينطوى عـلى رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينهض ضد طواحين الهواء أو ينطلق ضـد قطيع من الأغنام[٧] .

واختلاط الواقع بالخـرافة بـالسحر بـالأسطورة فى أمـريكا اللاتينية هو الذى أقنع جارثيا ماركث بأنه لا يمكن أن يكون إلا أديبا واقعيا على الرغم من امتـزاج كل العنـاصر المـذكورة فى أدبه . ولهذا نقرأ على لسانه فى المحـادثات التى أجـراها معـه بلينيو[٨] ميندوثا أن الواقع فى أمريكا اللاتينية يموج بأشياء غريبة لا يصدقها عقل . وقد ضرب مثالا لذلك بما ورد فى مخطوطات رحالة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمـازون شـاهـد خـلالهـا ـ من بـين ما شاهد ـ مجرى مائيا تغلى مياهه ، ومكانا يؤدى فيه صـوت الإنسان إلى حدوث وابـل من المياه . وقـد أشار مـاركث إلى الحادثة التى وقعت فى إحدى المناطق الجنوبية النائية بالأرجنتين عندما حملت الريح إلى البحر « سيركا » برمته ، وفى اليوم التالى عـثر الصيـادون فى شبـاكهم عـلى جثث النـاس والأسـود والقرود .. إلخ . وهذه الحادثة يشير إليها ماركث كذلك فى روايـة (خريف البـطريـرك) (صفحـة ١٦٥ من التـرجمـة العربية)[٩] عندما قال : « . . . إلى حد أننا نسبنا إليه العاصفة الجافة المهولة المحملة بـالبروق والرعـود البـركانيـة وبـريـاح « كومودورو ريفادافيا » القطبية التى قلبت أحشاء البحر وحملت إلى الفضاء سيركا كاملا من الحيوانات المقيمة فى ساحة مـرفأ تجارة العبيد القديم ، ولقد انتشلنا بواسطـة الشباك أفيـالا ، ومهـرجـين غـرقـى ، وزرافـات جـاثمـات عـلى أراجيـح الترويض » .

الواقع والدكتاتورية

هذا إذن ـ فى إيجاز شديد ـ هو واقع أمريكا اللاتينية الذى يرى جارثيا ماركث أنه أكثر تعبيـرا من أى كاتب . يقـول : « إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغى أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعا . فقدرنا ، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا »[١٠] . وهذا الواقع يظل ناقصا بدون شخصية الدكتاتور الموجود فى كل مكان بأمريكا اللاتينية . ولهذا يرى جارثيا ماركث أنه عندما

فكر فى كتابة رواية عن الدكتاتور اللاتينى الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتاتور أو عالمه - فهو موجود ومكتمل ، ولكن الصعوبة كانت تكمن فى السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتينى الأمريكى الغريب برمته . ومن بين الظواهر الغريبة لهذا الواقع الأفعال الشاذة لدكتاتورى هذه القارة . يقول جارثيا ماركث : « إن أكثر خبراتى صعوبة تمثلت فى إعدادى لرواية (خريف البطريرك) . فقد أخذت على امتداد عشر سنوات تقريبا أقرأ كل ما تصل إليه يدى حول الدكتاتوريين فى أمريكا اللاتينية ، وخاصة فى منطقة الكاريبى ، وذلك حتى يأتى الكتاب الذى أفكر فى كتابته قريبا إلى حدٍّ ما من الواقع »[١١] . ثم يعرض جارثيا ماركث فى هذا الحوار (وقد نشر بالمكسيك عام ١٩٧٧) لبعض الأفعال الشاذة التى نفذها عدد من الدكتاتوريين ، منهم الدكتور دوڤالييه فى هايتى الذى قام بحملة للقضاء على الكلاب ذات اللون الأسمر فى البلاد ، لأن أحد أعدائه وهو يحاول الهروب من مطاردة الدكتاتور له عرف كيف يتخلص من طبيعته البشرية ويتحول إلى كلب أسود . والدكتور فرانس Francia الذى ذاعت شهرته بوصفه فيلسوفا حتى استحق دراسة فى كتاب كارلايل (عن الأبطال) أغلق على جمهورية باراجواى وكأنها بيت خاص ولم يترك إلا نافذة واحدة يدخل منها البريد . وأنطونيو لوبيث دى سانتانا (فى كولومبيا) قام بدفن ساقه فى جنازة مهيبة . أما يد لوبى أجيرى المقطوعة فقد ظلت تسبح فى النهر لعدة أيام وكل من رأوها تمر كانوا يرتعدون من الخوف وهم يفكرون فى أن هذه اليد القاتلة مازالت وهى فى تلك الحالة قادرة على الطعن . وأناستاسيو سوموسا جارثيا والد سوموسا الحالى (الذى قامت ثورة ضده فيها بعد على يد الجبهة الساندينية فى نيكاراجو) كان لديه فى فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص : صنف توجد فيه الحيوانات المتوحشة ، وصنف آخر يحبس فيه أعداءه السياسيين[١٢] .

ولهذا فإن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية كان يلح على جارثيا ماركث منذ بداياته ، وقبل كتابة روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) . صحيح أن رواية (خريف البطريرك) صدرت عام ١٩٧٥ ، أى بعد الرواية المذكورة بحوالى ثمانى سنوات ، لكنها أسبق زمنيا من ناحية التفكير فيها . وقد أشار إلى ذلك الناقد لويس هارس فى كتابه (أدباؤنا) التى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦ حيث قال : « يقول جارثيا ماركث إنه كان يريد دائما أن يكتب كتابا عن دكتاتور أمريكى لاتينى جالس فى قصره ، معزول عن العالم ، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب فى قلوب أتباعه المستأنسين والغارقين فى الخرافات . ويبدو أن ماركث مهتم أكثر بتشريح الشخصية أكثر من اهتمامه بآثارها الاجتماعية . وقد خصص حوالى أربعمائة صفحة لهذا الموضوع فى إحدى المرات ، لكنه مزقها لأنه لم يحس أنه أصبح جاهزاً لهذه المهمة . إنه لا يستطيع أن يقترب من الرجل بما فيه الكفاية . يريد أن يقدم له صورة داخلية ، لكنه لم يعثر بعد على المدخل . ومنذ ذلك الوقت وهو يؤجل المشروع ، لكن ليس بصفة نهائية . إن ما يحتاج إليه زاوية للرؤية ، ومنظوراً »[١٣] .

وقد ظل هذا الموضوع يلح على جارثيا ماركث سواء قبل عام ١٩٦٧ (عام إصدار (مائة عام من العزلة) أو بعدها ، وتحدث فى ذلك مع كثيرين نذكر من بينهم الروائى الكبير ماريو فارجس يوسا الذى أدلى إليه بحديث عام ١٩٦٨ قال فيه : « أنا أقوم حاليا بالإعداد لقصة دكتاتور متخيل ، أى قصة دكتاتور يعتقد أنه ، من خلال البيئة ، لاتينى أمريكى . وهذا الدكتاتور له من العمر ١٨٢ سنة ، وقد ظل فترة طويلة فى السلطة لدرجة أنه لا يتذكر متى وصل إليها ، ثم إنه يحوز سلطات واسعة حتى إنه ليس فى حاجة إلى أن يصدر أوامر ، وهو يعيش بمفرده فى قصر هائل ، تتمشى الأبقار فى أبهائه وتقضم صوره »[١٤] .

وعندما كتب جارثيا ماركث هذا الكتاب جاء متعمقا فى جذور الواقع الكولومبى بخاصة والواقع اللاتينى الأمريكى بعامة ، وإن كان هذا الواقع قد أثرى ثراء لامثيل له مما أصابه من تحولات ومما أضافه إليه الخيال الخلاق من رؤى وأبعاد حية ومتدفقة ؛ فهذا الكاتب الكولومبى العالمى استطاع أن يتمثل تاريخ بلاده ، وواقعها السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، والأطماع الإمبريالية التى أحاطت بهذا التاريخ ، وعرف كيف يقدم لنا هذه المنظومة الواقعية الرائعة فى عمل فنى يجاوز خصوصيات الزمان والمكان ويؤثر على الإنسان فى أى مكان . فخريف البطريرك كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو « قطعة واسعة لواقع أكثر اتساعاً : إنها تتجه نحو شىء ليس موجودا

هناك . فليس لها بداية ولا نهاية : والنمو الذى نجده فيها من حيز لآخر يمضى غير عابىء بالعمل فى جملته . فالرواية لا تقوم على تاريخ محدد ولا على نسق زمنى قار ، وإنما تقوم على نفى كل شىء ، وعلى فوضى الهدم »[١٥] .

روايات سابقة عن الدكتاتورية

ليست رواية (خريف البطريرك) أول رواية تتناول الدكتاتورية ، وإنما سبقتها أعمال أخرى فى هذا المجال من أشهرها خارج أمريكا اللاتينية ، رواية Nostromo لجوزيف كونراد ، ورواية « الطاغية بانديراس » لرامون ماريا دل فايى إنكلان . أما فى أمريكا اللاتينية فإن أشهر رواية فى هذا الصدد هى رواية (سيدى الرئيس El Senor presidente) للكاتب الجواتيمالى ميجيل أنخل أستورياس ، وقد نشرت فى المكسيك عام ١٩٤٦ ، لكنها مكتوبة فى معظمها فيما بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٢ . ثم توالت الروايات عن الدكتاتورية مع أوائل الستينيات ؛ إذ صدرت رواية (موت أرتيميو كروث) لكارلوس فوينتيس عام ١٩٦٢ . ولكن السبعينيات هى التى شهدت ظهور تسع روايات تقريبا من هذا النوع من أشهرها (المعزول الكبير فى القصر) لرينيه أفيليه فابيلا (المكسيك ، ١٩٧١) و (حق اللجوء) لأليخو كاربنتير (كوبا ، ١٩٧٢) و (اختطاف الجنرال) لديمتريو أجيليرا مالطا (الإكوادور ، ١٩٧٣) ، و (أنا الأعلى) لأوجستو روا باستوس (باراجواى ، ١٩٧٤) . ثم كانت (خريف البطريرك) عام ١٩٧٥ .

وتوالى مثل هذه الروايات خاصة فى مرحلة السبعينيات يدل على أنه كان ثمة دافع أو تيار عام يدفع الكتاب إلى ارتياد هذا النوع من الكتابة ، بل إن جارثيا ماركث قد أشار فى حوار أجرى معه عام ١٩٧٦ إلى أنه كان هناك نوع من الاتفاق بين الكتاب حول هذا الموضوع . فقد وجه إليه فى هذا الحوار سؤال عن ظاهرة انتشار موضوع الدكتاتور فى الأدب اللاتينى الأمريكى خلال السنوات الأخيرة ، فأجاب : « إن هذا أمر له تفسيره ، ثم إنه قصة قديمة . فقد كانت لدى كارلوس فوينتيس فكرة طرأت على ذهنه عام ١٩٦٨ حول كتابة كتاب جماعى يطلق عليه (أبناء الأوطان) يكتب فيه كل روائى فصلا عن دكتاتور بلده . وفى ذلك الحين كان مقدرا أن يكتب فوينتيس عن سانتانا ، ويكتب كاربنتير عن ماتشادو ، ويكتب ميجيل أو تيرو سيلفا عن خوان بيثينتى جوميس ، ويكتب روا باستوس عن الدكتور فرانسيا وهلم جرا . وكان كورتاثار لديه شىء جاهز عن جثة إيفيتا بيرون ، أما أنا فلم يكن عندى دكتاتور لكنى كنت أكتب (خريف البطريرك)»[١٦] .

وقد جاء (خريف البطريرك) مختلفا عن كل التجارب السابقة ؛ لأن هذه الرواية ، كما سوف نرى من تحليلنا لها ، تمثل عملا فريدا فى الأدب العالمى كله . إنها ليست رواية عن دكتاتور بعينه ، وليست رواية عن مرحلة تاريخية معينة ، وإنما يمكن أن يقال عنها إنها جمعت كل الدكتاتوريين فى واحد ، وجمعت أو كثفت كل تاريخ العالم فى سنوات معدودة هى السنوات الأخيرة من حياة بطل (خريف البطريرك)[١٧] .

بين « خريف البطريرك » و « مائة عام من العزلة »

يرى خوسيه ميجيل أو ثييدو أن أسوأ طريقة لقراءة (خريف البطريرك) هى مقارنتها برواية (مائة عام من العزلة)[١٨] . لكن المحاولة على أية حال لا يمكن تجنبها ، وقد وقع فيها الكثيرون ، إذ رأوا أنفسهم وهم يقرءون (خريف البطريرك) يعودون إلى (مائة عام من العزلة) ، وكانت المقارنة من الصعوبة بحيث إنها أدت إلى أن كثيرين فى كولومبيا نفسها لم يستطيعوا أن يتذوقوا الرواية الجديدة فرفضوها رفضا كاملا . من هؤلاء خايم ميخيا دوكى فى كتابه (مقالات) أو بالأحرى فى دراسته (الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركث) . فهذا الناقد بعد أن تحدث حديثا يفيض بالإعجاب الشديد عن (مائة عام من العزلة) جاء كلامه عن (خريف البطريرك) ينم عن عدم الرضى ، إذ وصفها بأنها رواية تقوم على التكرار « وهذا التكرار ، كما يقال فى الفلسفة ، لا يشكل خطابا حقيقيا » ، فضلا عن أن فصلا واحدا من الكتاب يمكن أن يدل على الكتاب كله . ونص كلامه فى ذلك هو : « إن الكم النصى لا يضيف شيئا . فالفصل الواحد يمكن أن يكون بديلا عن الكتاب كله ، بل هو كذلك فى كل ما يشتمل عليه الكتاب من تجديد أو تكرار ، ومن امتلاء أو خواء ، لأن التكرار - وهو النسخة الجوهرية لما هو كمى - ما هو إلا لانهائية بدون تقدم ،

أونهائية مكررة لا يوجد فيها أى قفزة تجاه المتعدد والمؤدى إلى الثراء » . ثم يقول خايم ميخيا فى مكان آخر من هذه الدراسة: « إن الإبداع الأدبى لا يمكن اختصاره فى سحر من الألفاظ »[١٩].

ولكن من الواضح أن رأى خايم ميخيا كان متعجلا ، ويبدو أنه كان شديد التأثر برواية (مائة عام من العزلة) وعالمها الرحب وشخوصها الواضحة المعالم ، ولغتها السردية التى يمكن أن توصف بالبساطة إذا قورنت بلغة وأسلوب وتقنية (خريف البطريرك) . بالإضافة إلى أن البناء الفنى فى كل من الروايتين مختلف كل الاختلاف،وسوف نلاحظ ذلك بوضوح عندما نتوقف عن البناء الفنى فى الفصل الأول من (خريف البطريرك) . وعلى أية حال فإن الروايتين لكاتب واحد ولابد أن تجمع بينهما بعض نقاط التشابه،لكن الاختلاف بينهما أكبر بكثير سواء على مستوى البناء أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة . فاللغة فى (خريف البطريرك) ـ كما سوف نفصل فيها بعد ـ لغة مكثفة وموجزة حتى لقد وصفها الكثيرون بأنها لغة شاعرية . وقد أوجز الناقد سيمور ميتون بعض نقاط الاختلاف بين الروايتين فقال : « وأيا كانت علامات التشابه بين الروايتين فإن الفروق الكثيرة بينهما تجبر القارىء المعتاد على أن يعتمد على حواسه الخمس . ذلك أن أحد الملامح البارزة فى (مائة عام من العزلة) هو سهولتها الظاهرة الناتجة عن نوع من السرد الطولى مع وجود قاص عالم بكل شىء يحكى فى أسلوب يخلو من المحسنات البلاغية وبقليل من الحوار . أما (خريف البطريرك) فتتميز ، على العكس من ذلك ، بتعقدها الزمانى والسردى والأسلوبى . وهذا الفرق يعكس تحول الرؤية الواقعية السحرية فى (مائة عام من العزلة) إلى رؤية فانتازية تكبيرية Grotesca فى (خريف البطريرك)[٢٠] .

ثم إن هناك فروقا أخرى بين الروايتين تتعلق بالشخصيات (حيث تتعدد الشخصيات وتمتلك ملامحها الفردية الخاصة فى (مائة عام من العزلة) بينها تدور (خريف البطريرك) حول شخصية واحدة محورية هى الدكتاتور) وطريقة بناء الزمان والمكان . . إلخ .

ومع هذه الفروق كلها حاول بعض النقاد أن يجعلوا من (مائة عام من العزلة) مقدمة لرواية (خريف البطريرك) ، لكن الكاتب والناقد ماريو فارجس يوسا[٢١] (من بيرو) قد رأى أن العمل السابق على (خريف البطريرك) ويتشابه معها كثيرا هو (جنازة ماما الكبيرة) . وقد استند فى رأيه هذا على أن الرواية المذكورة قصة امرأة هى السيدة المطلقة فى مملكة ماكوندو ، وأنها تشبه البطريرك السيد المطلق فى مملكته على النحو الذى نراه فى رواية (خريف البطريرك) . فهذه السيدة عاشت فى حالة سيطرة على امتداد اثنين وتسعين عاما وماتت فى جو من القداسة ذات مساء من شهر سبتمبر .

وعلى أية حال فإن جارثيا ماركث كاتب مولع بتقديم الجديد فى كل عمل من أعماله . ويكفى أن العمل يستغرقه لعدة سنوات حتى يخرج إلى الناس وقد استكمل أبعاده الفنية كلها . وقد رأينا كيف ظلت فكرة الدكتاتور تدور فى ذهنه سنين طوالا حتى ظهرت مكتملة فى كتاب بعد ثمانى سنوات من (مائة عام من العزلة) .

فصول الرواية

تتكون رواية (خريف البطريرك) من ستة فصول لا تفصل بينها أرقام أو عناوين بل فراغات طباعية تدل على أن فصلا انتهى وآخر بدأ . وإذا بدأ الفصل تواصلت سطوره بدون انقطاع حتى لا نكاد نعثر إلا على عدد قليل جدا من النقط . أما الفقرات فإن الفصل كله يعتبر فقرة واحدة . ولا تفصل بين الجمل الطويلة جدا إلا الفصلات . وهذه ظاهرة أسلوبية واضحة جدا فى الرواية تضاف إليها ظواهر أخرى فيها غرابة وتفرد،سوف ندرسها بالتفصيل عندما نتكلم عن الأسلوب ، واللغة .

ولكى نأخذ فكرة عن بناء الرواية بشكل عام والقائم على المزج بين عناصر واقعية وأخرى فانتازية وأخرى خرافية أو أسطورية سوف نتوقف عند الفصل الأول . ويبدأ هذا الفصل بموت البطل مثلما بدأ تولستوى قصته (موت إيفان إيلتس) مع اختلاف الأسلوب والرؤية بالطبع . ومع السطور الأولى نكتشف أننا بإزاء زمن أبدى وعالم خرافى . نقرأ : « انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية الأسبوع ، فحطمت بضربات مناقيرها شبكات النوافذ المعدنية ، وحركت برفيف أجنحتها الزمن الراكد فى الداخل ، ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون

عديدة على نسمة دافئة ورقيقة لميت عظيم وعظمة متعفنة » (ص ٩) . وهؤلاء الذين دخلوا القصر خيل إليهم أنهم كانوا يدخلون فى أجواء عصر آخر . وقد شاهدوا أشياء كثيرة منها اسطبل حكام المستعمرات ، وزهور الكاميليا والفراشات ، وسيارة زمن الضجيج البرلينية ، وعربة الطاعون ، ومركبة السنة التى ظهر فيها النجم المذنب ، وهو نجم ارتبط به الدكتاتور كما سوف نرى ، وشاهدوا أكواخ محظيات الجنرال وقدروا من الأشياء المتبقية أن أكثر من ألف امرأة عشن هنا مع أطفالهن المولودين بغير تمام ، كما شاهدوا المكاتب والقاعات الرسمية التى كانت الأبقار تجوبها جيئة وذهابا دونما اكتراث بينما تأكل ستائر المخمل وتلوك أنسجة الأرائك . ومن بين ما شاهدوا (وسوف نرى فيما بعد أن هؤلاء يمثلون القاص الجماعى فى الرواية) فى القصر الرئاسى الدكتاتور نفسه « ببدلته الكتانية الخالية من الشارات ، ولفافات ساقيه ، ومهمازه الذهبى على الكاحل الأيسر ، كان أكبر سنا من الرجال كلهم ومن الحيوانات القديمة كلها فى الأرض وفى الماء ، وكان ممددا على الأرض وساعده الأيمن منثنيا تحت رأسه على هيئة وسادة ، مثلما تعود أن ينام ، ليلة بعد ليلة ، ليالى حياته الطويلة كلها بوصفه طاغية متوحدا » (ص ١١) . وذات مساء من شهر يناير لمحوا بقرة تتأمل الغسق من أعلى الشرفة الرئاسية ، كما رأوا فى فجر يوم جمعة (يوصف بأنه من أسبوع مضى) أول طيور العقبان تصل وترتفع من أفاريز ملجأ العجزة الفقراء حيث تغفو منذ الأزل . وأثناء تجوالهم فى القصر اكتشفوا (للمرة الثانية) جسده مبرعا ببثور صغيرة وحيوانات أعماق البحر الطفيلية ، وخاصة تحت إبطيه وثنية الفخذين ، وكانت ضمادة من القطن تلف خصيته المصابة بفتق وهى الجزء الوحيد الذى لم تمسه العقبان ، برغم أن الخصية كانت بضخامة كلية ثور ، ولكنهم حتى هذه اللحظة لم يجرؤوا على الاعتقاد فى موته (ص ١٣) .

وهكذا يمضى بنا الكاتب فى هذا الجو الخرافى الموغل فى أزمنة سحيقة والواقف على عتبة الحاضر فى آن ، من خلال هذه الأشياء التى شاهدها الناس (الأنا الجماعى) عند دخولهم القصر الرئاسى . ثم ينتقل بنا (فى صفحة ١٤) إلى مشهد يدل على الفوضى الضاربة أطنابها فى كل شىء أو الفوضى الخارقة. يقول الرواى الجماعى : « لم يكن القصر يشبه قصرا رئاسيا بقدر ما كان سوقا ينبغى أن يشق المرء فيه طريقا لنفسه وسط جنود حفاة من الخدم كانوا يضعون سلال الخضار وأقفاص الدواجن فى الأروقة . . . إلخ ، كل ذلك كان مختلطا باحتجاجات الموظفين الدائمين الذين كانوا يجدون دائما دجاجات تبيض فى أدراج مكاتبهم ، فضلا عن ممارسات الجنود والعاهرات فى المراحيض ، وجلبة الطيور ، ومعارك الكلاب التائهة فى قاعات الاجتماعات لأنه لم يكن أحد يدرى من هذا ومن ذاك أو من قبل من قد أتى ، فى ذلك القصر المفتوح الأبواب حيث الفوضى الخارقة كانت تحول دون تحديد مقر الحكومة » .

ثم ينتقل الكاتب إلى لحظة قريبة يمكن أن نسميها لحظة حاضرة فى حياة الجنرال ، وإن كانت تحكى عن طريق الفعل الماضى « كان » ، فنعرف أن الجنرال أو الدكتاتور كان يراقب يوميا عملية حلب الأبقار فى الحظيرة ، ويقدر بيده كمية الحليب التى ينبغى على العربات الرئاسية الثلاث أن تنقلها لتوزع على ثكنات المدينة . . إلخ (ص ١٤) ، ونرى كيف كان يدير شئون الوطن بصما بإبهامه لأنه لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة ، وكيف كان المتملقون بلاحياء ينادون به قائدا أعلى للزلازل الأرضية ، وللكسوف والخسوف والسنوات الكبيسة وغير ذلك ، وكيف كانت أوامره قدرا لايرد حيث يعلن : « انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك ، ويرفع الباب ، ركبوه هنا فيركب ، أخروا ساعة الحائط ، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار فى منتصف النهار بل فى الساعة الثانية ظهرا حتى تبدو الحياة أطول ، فتؤخر الساعة بدون أدنى تردد » (ص ١٥) . ونقع كذلك على نتف من حياته الجنسية . ثم تقابلنا شخصية شبيهه أو صنوه الكامل « باتريسيو أراجونيس » الذى وصفه لنا الراوى الجماعى ثم قال : « وكم شعر بنفسه (أى الجنرال) عندما اكتشف أمامه صورته تماما ، ونظيره فى كل شىء ، سحقا ، هذا الرجل هو أنا ، قال ، وفى الواقع كان الشبه إلى حد الالتباس » (ص ١٧) وندرك من السطور التالية أن شبيهه هذا كان محتالا ، وكان يمارس الجنس على النحو الذى يفعله الجنرال « سأثبتها لك على السرير بالقوة بواسطة أربعة جنود يمسكونها لك من رجليها ويديها بينما أنت تنكحها » (ص ١٨) . ثم إن أبناء باتريسيو أراجونيس كانوا مثل أبنائه تماما يولدون كلهم قبل الأوان .

ثم ينقل لنا الكاتب لحظات من حياة الدكتاتور العادية ؛ سيره فى الأسواق ، وتفقده لها على نحو حراقى كذلك ، وكان الناس عندما يرونه مارا يهتفون « عاش الفحل Viva El Macho » وهو لقب كان يطلق عليه كما سوف نرى فيما بعد . وكان الناس يندفعون لمشاهدة موكبه ، ويبدو هو شديد التحمس لا ندفاعات المحبة هذه ، ويؤنب الضابط الذى يحول بين الناس وبينه قائلا : « لاتكن أحمق ، أيها الملازم ، دعهم يحبونى » (ص ٢٠) .

ونمضى مع اللحظات الحاضرة من حياة الدكتاتور،فنجده يذهب إلى الاستراحة المعلقة فى قمة المرتفع الصخرى حيث يقضى فترة ما بعد منتصف النهار يلعب « الدومينو » مع دكتاتوريين قدامى من بلدان أخرى فى قارة أمريكا اللاتينية . وهؤلاء كانوا يظهرون مع الفجر مرتدين لباس العظمة بالمقلوب وفوق ملابس النوم ، ومع كل منهم صندوق يحتوى على الأموال المنهوبة من الخزانة العامة ، وعلبة أوسمة فى الحقيبة ، وقصاصات صحف ملصقة فى دفاتر محاسبة قديمة ، وألبوم صور ، يظهر فيها كل واحد منهم أثناء استقباله الرسمى الأول كما لو كان يقدم أوراق اعتماد قائلا : انظر ، جنرال . هذا أنا عندما كنت ملازما أول ، وهنا كان يوم تقلد المنصب ، وهنا الاحتفال بالذكرى السادسة عشرة لتولى السلطة (ص ٢٢) . وكان الجنرال يؤوى هؤلاء جميعا فى المبنى الرئاسى ويجبرهم على لعب الدومينو حتى آخر قرش معهم . ثم يتغير صوت الراوى فيصبح صوتا نسائيا ليحدثنا عن مغامرات الجنرال الجنسية حيث كان يقتفى خطى النساء المطمئنات وهن يكنسن البيت فى غبش الصباح ، ويترصد الفرصة التى يختلى فيها بإحداهن فيضاجعها ، بالرغم من شيخوخته ، مثل الديك خلف أبواب المكاتب بينما الأخريات يقهقهن فى الظل ، يالك من بطل ياسيدى الجنرال . ونعرف من السطور التالية أن الجنرال لم يكن مؤمنا بأى ديانة لكنه عندما صدق على معاهدة سلام مع القاصد الرسولى أخذ الأخير يتردد عليه بهدف هدايته إلى ديانة المسيح،لكن الجنرال كان يحتج ضاحكا حتى الموت ويقول لهذا القاصد : « إذا كان الله قادرا بالصورة التى تتحدث عنها فقل له إذن أن يخلصنى من هذه الدويبة التى تطن فى أذنى ثم يفك بنطلونه ويريه فتق خصيتيه العجيب ويقول له اطلب منه أن يزيل انتفاخ هذا المخلوق العجيب . وكان القاصد الرسولى يمضى محاولا إقناعه بأن كل ما هو حق يأتى من الروح القدس (ص ٢٤)

ثم نعثر على الموت الثالث للدكتاتور (ص ٢٥) وكيف أنه مات ميتة طبيعية أثناء نومه كما أعلنت ذلك أوانى العرافات ، إلا أن السلطات العليا ظلت تؤخر النبأ فى محاولة لفض نزاعاتها السابقة بمؤامرات دموية ، لكننا لا نلبث أن نرى الجنرال حيا يمارس حياته العادية ويرصد علامات الأحداث فى أكوام الحطب الكثيبة عند الضوء الآتى من احتراق روث البقر فى الأروقة . كما كان يذهب لرؤية أمه « بندثيون ألفارادو » فى محل إقامتها بالضاحية ، ويقول لها مفكرا: « لو أنك تعلمين كم يزعجنى هذا العالم أريد الفرار ولست أدرى إلى أين يا أمى » (ص ٢٦) كما كان الحراس يحيونه ويقولون له لا جديد يذكر سيدى الجنرال ، كل شىء على ما يرام ، لكنه كان يعلم أن ذلك ليس أكيدا وأنهم يخدعونه عادة ويكذبون عليه خوفا . ونجد البلاد بعد ذلك وهى تستيقظ من سباتها الدهرى فى اللحظة التى يدخل فيها الجنرال ويحاط علما بأن باتريسيو أراجونيس (شبيهه) جرح جرحا قاتلا بسهم مسموم . وكان الجنرال فى سنوات سابقة قد اقترح عليه فى ليلة لم يكن فيها مزاحه (أى الجنرال) رائقا أن يلاعبه لعبة الحياة ، ملك أو كتابة على العملة ، فإذا خرج الملك تموت أنت وإذا خرجت الكتابة أموت أنا ، لكن أراجونيس أخبره أنهما سوف يموتان معا لأن كل العملات ليس عليها إلا الملك فى الوجهين كليهما . ثم لعبا جولة وجولتين وعشرين ، وربح باتريسيو أراجونيس الجولات كلها ، وينتهى هذا المشهد بدخول الجنرال عشية إحدى الليالى إلى غرفة باتريسيو حيث وجده يصارع غمرات الموت دون علاج ، ودون أى أمل فى الخلاص من السم ، فحياه قائلا: « ليدخلك الله فراديس جناته أيها الفحل ، الموت فى سبيل الوطن شرف عظيم » . وبهذا يكون هذا الموت هو الموت الرابع للجنرال فى هذا الفصل . ونشهد مواجهة بين الجنرال وشبيهه أو صنوه باتريسيو يبدو فيها الجنرال متأثرا من وقاحة شبيهه ونكرانه للجميل « باتريسيو أراجونيس الذى أحللته مثل ملك فى قصر ، وأعطيته ما لم يعطه أحد لأحد على هذه الأرض ، ومنحتك نسوق » (ص ٢٩) . وهكذا يلاحظ القارىء كم تتداخل الشخصيتان لتعبرا فى النهاية عن شخصية واحدة ، وكم تتداخل الأساليب ، على النحو الذى سوف

نتناوله بالتفصيل فى مكان خاص . ثم نقرأ بعد ذلك على لسان باتريسيو أراجونيس كلاما موجها للجنرال قال له فيه : « ولتعلم بأنه لا أحد قط نقل إليك ما يفكر فيه فعلا ، ولكنهم جميعا يقولون لك ماتود أنت أن تسمعه ، وبينما يركعون أمامك يشهرون بنادقهم ضدك من الخلف . أشكر الصدفة التى شاءت أن أكون الرجل الأكثر شفقة عليك فى هذا العالم إذ إننى الوحيد الذى يشبهك ، الوحيد الذى له شرف نقل كل ما يقوله الجميع عنك ، من أنك لست رئيسا لأحد وأنك لست مدينا بعرشك لمدافعك وإنما للإنجليز الذين نصبوك على هذا العرش ، وجاء الأمريكيون فيما بعد فقدموا إليك دعمهم ببحارتهم ومدرعاتهم » (ص ٢٩)

ونعرف كذلك أن الجنرال كان يمارس التعذيب ضد السجناء الذين كان يلقى بهم فى خنادق القلعة كى تمزقهم التماسيح وهم أحياء وبعضهم كانوا يسلخون أحياء ثم ترسل جلودهم إلى أسرهم لأخذ العبرة . وهناك مجزرة مشهورة ارتبطت باسمه هى « مجزرة سانتا ماريا دل تار » . وهذا الكلام كله ورد على لسان باتريسيو أراجونيس الذى ترنح وسقط مغشيا عليه وهو يرتعش من الألم ملطخا بالبراز وبالدموع . وندرك أن الجنرال صار هو الرجل الأكثر عزلة على وجه الأرض ، وتكتشف منظفات المنزل فى الغداة الجسد ممددا على وجهه فوق أرض المكتب ، ميتا لأول مرة (هكذا يعود بنا المؤلف إلى زمان سحيق) ميتة زائفة طبيعية . وهى زائفة لأننا سوف نكتشف عودته مرة أخرى ومرات . وفى تلك المرة لم ينتشر الخبر فورا ، كما كان يأمل ، ولكن مرت ساعات وساعات ، حذر وتحقيقات وأخذ وعطاء بين ورثة النظام الذين كانوا يحاولون كسب الوقت بتكذيب اللغط حول موته بمختلف أنواع الصيغ المتضاربة ، حتى « لقد اقتيدت أمه بندثيون ألفارادو إلى شارع السوق حتى نلاحظ أن هيئتها لا تدل على الموت » (ص ٣١)ثم نجد وعى الجنرال ينثال وهو ميت على النحو التالى : « حدث نفسه متأملا الموكب الذى كان يتقاطر حول جثته ، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهانا ، متقلصا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة ، ورأى الحياة بدونه ، رأى بقلق خفى أولئك الذين لم يأتوا إلا لحل اللغز هل هو ذاك حقا أم لا ، ورأى شيخا حياه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال الحرب الفيدرالية ، ورأى رجلا فى حداد يقبل خاتمه ، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته ، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته »(ص ٣٢) .

وبالرغم من ذلك أعلن ناقوس الكاتدرائية ونواقيس الكنائس كلها عن أربعاء الحبور ، وانطلقت الأسهم النارية ، ودوت فرقعات الفرح ، ودقت طبول التحرير ، فقد فرح الناس جميعا بموته ، ورأى هو بنفسه (وهو ميت) أبناءه المهجنين يجهزون حفلة موسيقية مرحة بأدوات المطبخ ، وأدوات الكريستال ومعدات ولائم البذخ،منشدين بصوت عال « بابا مات ، تحيا الحرية » . ثم اجتمع الجميع لاقتسام غنيمة موته : الليبراليون الذين باعوا الحرب الفيدرالية ، والمحافظون الذين اشتروها ، وجنرالات القيادة العليا ، وثلاثة من وزرائه ، وكبير المطارنة والسفير شنونتنر ، كلهم جاءوا متذرعين باتحادهم ضد استبداد القرون لاقتسام غنيمة موته فيما بينهم ، ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب ولم يبق فى القاعة الفارغة سوى منافض السجائر الطافحة ، وفناجين القهوة ، والكراسى المقلوبة على الأرض ، وشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار . وصدر أمر الدكتاتور لا يخرجنَّ أحد حيًّا من مؤامرة الخيانة هذه ، فانطلقت الرصاصات تحصد كل من كان يحاول الفرار ، وأجهز على الجرحى حسب القاعدة الرئاسية التى تقول إن كل من بقى على قيد الحياة عدو لدود مدى الحياة .

وقرر الجنرال أن يحكم وحده ، وألا يستعين بأحد فيما عدا وزير صحة جيد ، الأمر الضرورى الوحيد فى الحياة ، ووزير آخر من أجل ضرورات المراسلة ، وبهذا يمكن تأجير مبانى الوزارات والثكنات وتوفير الأموال . وكانت الأجراس الفرحة التى احتفلت بموته هى الأجراس نفسها التى تحتفل الآن بخلوده ، وقامت تظاهرة دائمة تدور فى باحة الأسلحة تنطلق منها الهتافات وترفع اللافتات الكبيرة المكتوب عليها « حفظ الله العظيم الذى قام فى اليوم الثالث من بين الأموات » ، وانفرد هو بالحكومة ، ولم يعد يأتى أحد ليكدر إرادته بالأقوال أو بالأفعال ، فقد كان متوحدا بمجده حتى انعدم وجود أى عدو له ، ومن هنا جاء اعترافه بالجميل لشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دى أجيلار . وسوف نرى فيما بعد عندما نتناول

الشخصيات أن بعضها تفانى فى خدمة الدكتاتور بصورة لامثيل لها ، ومنهم هذا الجنرال رودريجو دى أجيلار ، وآخر نراه فى الفصل الخامس هو تابعه أو جلاده خوسيه أجناثيو ساينز دى لابارا . وقد بدا الجنرال متأثرا بأولئك الذين بكوا أمام جثته لدرجة أنه أمر بإحضار الشيخ صاحب التحية الماسونية والرجل الذى قبل خاتمه وكان فى حداد ، لكى يقلدهما ميدالية السلام ، وأمر بإحضار بائعة السمك لكى يقدم إليها ما تحتاج إليه وهو بيت كثير الغرف تعيش فيه مع أبنائها الأربعة . أما المهاجمون الذين خرَّبوا مقر الرئاسة فقد انتقم منهم . ولم تكن العقوبة فى حد ذاتها تهمه بقدر ما كان يهمه أن يبرهن لنفسه بأن تدنيس الجسد والهجوم على البيت لم يكونا عملا شعبيا تلقائيا وإنما كانا مجرد عملية قذرة قامت بها مجموعة من المرتزقة . وقد ألقى بأحدهم فى أحد خنادق الباحة كى يشاهد الآخرون تماسيح « الكايمان » وهى تمزقه وتلتهمه ، كما أمر بسلخ أحدهم حيا على مرأى من الجميع ، ومن ثم شرع الجميع يعترفون بما كان يريدهم أن يعترفوا به . ثم قرر أن تكون عملية التعذيب هذه آخر عملية فى عهده ؛ فقتلت التماسيح ، وهدمت غرف التعذيب وتم التخطيط للمستقبل بفضل فكرة سحرية أظهرت أن الاضطرابات المزعجة كلها فى هذا البلد إنما كانت ناتجة عن أنه كان لدى القوم متسع من الوقت للتفكير ، فأخذ يبحث عن طريقة لشغل وقتهم ؛ فأقيمت ألعاب مارس الزهرية ، ومسابقات ملكات الجمال السنوية ، وشيد أكبر ملعب لكرة القدم فى منطقة الكاريبى ، وألزم الفريق بشعار النصر أو الموت ، وصدر أمر بتأسيس مدرسة مجانية للكناسة فى كل مقاطعة ، حيث واصل طلابها المتحمسون من جراء التشجيعات الرئاسية كنس الشوارع بعد أن انتهوا من كنس البيوت ، والطرقات والدروب القروية ، بحيث نقلت أكداس النفايات ثم أعيدت من مقاطعة إلى أخرى دون أن يتم التوصل إلى معرفة كيفية التخلص منها . وهذا كله حدث فى مواكب رسمية مع أعلام الوطن ولافتات عريضة مكتوب عليها « حفظ الله الطاهر الذى يسهر على نظافة الأمة » . وانطلق المنافقون بلا حياء يقولون عنه إنه إنسان فذ لأنه لم يعد يلجأ إلى مساعدة أحد مهما كان يشبهه . وأخذ الجنرال يعيش حياته الطبيعية فهدم العديد من الجدران لاستقبال الناس وفتح العديد من النوافذ لرؤية البحر . وقد ظل طنين الأذنين يزعجه لكن طبيبه قال له : « إن ذلك ليس سوى طنين السلام ياسيدى الجنرال ، ذلك أنه منذ ذلك اليوم الذى وجد فيه ميتا للمرة الأولى تحولت أشياء الأرض كلها وأشياء السماء كلها إلى أشياء السلام ياسيدى الجنرال » (ص ٣٩) .

وفى الصفحات الأخيرة من هذا الفصل يركز المؤلف على بعض عناصر الحياة فى الشاطىء الكولومبى (وهو موضوع سوف نخصص له حيِّزاً مستقلا) ويتم ذلك من خلال واقع الحياة التى يحياها الجنرال نفسه ؛ فقد فرض على كلّ واحد ممن حوله أن يعتزل فى غرفته كى يأكل هو على انفراد حتى لايراه أحد « إذ لا ينبغى أن يكتشف الآخرون أنه يعيش على الفضلات ، ولاينبغى أن يدركوا كم هو مخجل هذا البنطلون الملطخ بسلس بول الشيخوخة » (وعندما نتناول شخصية الجنرال سوف نقع على كل ما تنطوى عليه هذه الشخصية من تناقضات) . وكان الجنرال أثناء تأمله للبحر وللجزر يتذكر يوم الجمعة التاريخى من شهر أكتوبر حين خرج من غرفته فجرا وفوجىء بالجميع فى البيت الرئاسى يرتدون قبعات حمراء بما فى ذلك المحظيات والبرصى وحالبو الأبقار والحرس فأخذ يبحث عما حدث فى العالم أثناء نومه حتى صار قوم بيته وسكان المدينة يتجولون بقبعات حمراء فعرف أن قوما غرباء وصلوا يرطنون بتعابير جميلة إذ يقولون اليم بدلا من البحر ، ويسمون « الغوا كامايات » ببغاوات ، وزورق الخشب جذعية ، وخطاف صيد الأسماك رمحا . وكانوا حسنى الخلقة ، لهم أجسام سليمة ووجوه جميلة ، وشعور فى طول شعر ذيل الخيول تقريبا » (ص ٤٢) . ونجد هنا مقابلة بين هذه الوجوه الجميلة ووجوه أهل الكاريبى المخضبة بألوان غامقة ؛ فلاهم بالسود ولاهم بالبيض . وقد قام الغرباء بمقايضة أهل البلد بما يملكونه كله فى مقابل هذه القبعات الحمراء وسنجات اللؤلؤ الزجاجية التى علَّقها الناس حول رقابهم إرضاء لهم . وبالرغم من أن هذه المبادلات تمت بشكل علنى فقد حدثت مضاربات شيطانية . وقد اتضح أن الجنرال عجز عن فهم ما إذا كانت هذه القصة من اختراع حكومته ، فعاد إلى غرفته وفتح النافذة على البحر آملا فى اكتشاف بارقة جديدة تمكنه من توضيح هذا الاضطراب . وينتهى الفصل الأول والجنرال جالس أمام نافذته يرى عند حافة الرصيف بارجة كل يوم ، التى هجرتها قوات المارينز واكتشف خلف البارجة المراكب الثلاثة راسية فى

البحر القاتم . وتبدو هذه إشارة رمزية إلى مراكب كريستوفر كولومبوس الثلاثة ويبدو المشهد كله رمزاً للعلاقة التى ربطت بين أبناء هذه القارة والمستوطنين البيض الجدد الذين جاءوا إليها بعد الاكتشاف وبعضهم عادوا منها محملين بشتى أنواع الخير والثروات المنهوبة . وكان عصر الاكتشاف كذلك مقدمة لتاريخ طويل من الاستغلال عانى ــ ومازال يعانى ــ منه أبناء هذه القارة . وهذا المشهد إن دل فإنما يدل على عمق تفكير جارثيا ماركث وقدرته الكبيرة فى السيطرة على أدواته الفنية . إنه كاتب لا يمكن قراءته بسهولة . وأشهد أنى قرأته قبل ذلك منذ سنوات ، ولكنى أحسست الآن فى قراءتى الثانية أنى كنت محتاجا إلى إعادة قراءته ، وربما أحس فى المستقبل أنى مازلت فى حاجة إلى إعادة قراءته مرة ومرات فهذا الكاتب الذى ظل يفكر فى هذه الرواية على امتداد سنوات طويلة ، ثم ظل يكتب فيها حوالى ثمانية أعوام ، وجمع فى البداية معلومات كثيرة ثم كتب حوالى أربعمائة صفحة فى كراسة وعاد فمزق كل ماكتب هذا الكاتب لا يمكن أن يقدم شيئا سهلا ، وإنما يحتاج إلى قارىء فى غاية الوعى يستطيع أن يستنطق السطور والكلمات ، وأن يتوقف عند كل لمحة أو إشارة . وليس معنى ذلك أن جارثيا ماركث كاتب صعب القراءة والفهم ، بل على العكس من ذلك ، إنه كاتب الناس جميعا ؛ لأن كل قارىء مهما كانت ثقافته يستطيع أن يفهمه وأن يستوعبه بقدر مالديه من ثقافة ، وهذه سمة الأعمال الإبداعية العملاقة على امتداد التاريخ الإنسانى : تقدم نفسها فى سهولة ويسر إلى كل متلق ، لكنها فى الوقت نفسه تحتاج إلى من يسبر أغوارها ويحيط ببعض ما تنطوى عليه من أبعاد عميقة ومتجذِّرة فى الكشف عن أصول الوعى الإنسانى . فرواية (خريف البطريرك) مثل رواية (دون كيخوته) مثل أعمال شكسبير وتولستوى وديستويفسكى وتشيخوف وكافكا وفوكنر وهيمنجواى وسواهم من كبار المبدعين ، تكون سهلة وعميقة فى آن . ولعل هذا هو ما يفسر شعبية هؤلاء الكتاب وانتشار أعمالهم لدى دائرة واسعة جدا من القراء فى كل أنحاء العالم .

وينبغى أن أنوه بأنى قمت بتلخيص هذا الفصل الأول على طريقة أستاذنا الناقد الكبير الدكتور على الراعى حتى أضع القارىء فى جو هذه الرواية العملاقة ، وحتى يكتشف بنفسه بعض آليات هذا العالم الخرافى المعبر أجمل تعبير عن واقع الدكتاتورية فى أمريكا اللاتينية . ولن أفعل ذلك فى بقية الفصول وإنما سوف أشير إليها فى اقتضاب شديد ، لأنى سوف أتوقف عندها بشكل أكثر تفصيلا من خلال تحليلى للشخصيات ، ودراستى للغة والأسلوب ، والزمن ، وبحثى عن الآليات التى انطلق من خلالها هذا العمل . . إلخ .

يبدأ كل فصل من الفصول الخمسة الباقية بموت الدكتاتور أيضا على النحو الذى رأيناه فى الفصل الأول ، وإن كان الفصل الرابع بدلا من أن يركز فى بدايته على الجثة يركز على التنبؤات التى صاحبت أو سوف تصاحب موت الدكتاتور ، فنقرأ : « عندما كنا نتقدم فى الشكليات المتعلقة بتهيئة الجثة وتطييبها ، كان أقلنا سذاجة ينتظر دون أن نعترف بذلك تحقق النبوءات القديمة التى تؤكد مثلا أنه فى اليوم الذى سيموت فيه سوف يرجع وحل المستنقعات إلى منابعه عبر الروافد ، وتهطل الأمطار دما ، ويبيض الدجاج بيضا خماسى الزوايا ، ومن جديد يخيم الصمت والظلمات على الكون نظرا لأن نهايته كانت تعنى نهاية الكون » (ص ١١١) .

أما عن بناء الفصول الخمسة فيختلف إلى حد ما عن الفصل الأول ؛ لأن المؤلف فى هذه الفصول يركز على شخصية الدكتاتور وعلاقاته وأوصافه أكثر مما يركز ـ كما فعل فى الفصل الأول ـ على تحولاته . فالفصل الثانى يبدأ باكتشاف موته فى المرة الثانية ، ثم يتناول أوصافه ، وصلته بأمه بندثيون ألفارادو ، وحبيبته مانويلا شانثز التى تأخذ حيزا واسعا فى هذا الفصل ، ونعثر على كثير من أفعاله الشاذة وصفاته الغريبة . . إلخ ، وهذا كله يتم على النمط الأسلوبى الذى التزمه الكاتب فى هذه الرواية ، والذى سوف نتناوله تفصيلا فى الفصل الخاص بذلك . فهو أسلوب يقوم على رؤية خرافية ، ويتميز بالانتقالات السريعة ، ولا يلتزم على أى نحو من الأنحاء بترتيب زمانى أو مكانى .

والفصل الثالث نجد فيه تركيزا شديدا على أفعال الدكتاتور مثل نهبه للأموال ، واستخدامه للأطفال فى سحب الأرقام الرابحة فى اليانصيب ، مما يؤدى إلى تدخل معظم هذه الأموال فى جيبه الخاص . هناك كذلك أوامره الغريبة بقتل كثير من هؤلاء الأطفال لأغراض فى نفسه ، وأوامره بتعذيب كل من يخالفه . وتدل الفقرة التالية على طريقة تصرفه فى مثل هذه المسائل . نقرأ فى الرواية صفحة ١٠٠ : « إذ إنه قبل طلوع

الفجر أمر بنقل الأطفال على متن زورق إنقاذ محمَّل بالأسمنت ، فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الإقليمية وهناك أرسلوهم بعبوة ديناميت إلى العالم الآخر ، وبعد أن أتم الضباط الثلاثة جريمتهم دون أن ينقطعوا عن الغناء وبدون أى أثر للألم انتصبوا أمامه فى حالة استعداد : سيدى الجنرال لقد نفذت أوامرك ، فكافأهم برتبتين جديدتين وقلدهم صليب الخدمات الأمينة والصادقة ، ثم أعدمهم بدون ضجة مثلهم مثل سائر الأنذال إذ إن هناك أوامر يمكن أن تعطى دون أن تنفَّذ ، سحقا إذن ، يا للصبيان المساكين » .

والفصل الرابع يكاد يختص بأمه بندثيون ألفارادو وموتها وإصداره مرسوما بتقديسها ، ذلك لأنه لم يؤمن بشىء إلا أن لأمه الحق فى مجد التقديس . وفى هذا الفصل نكتشف أن الدكتاتور ولد ثلاث مرات بفضل حيل التاريخ الوطنى الذى موه الحقائق حتى لايتمكن أحد من كشف سر منبته .

ويتناول الفصل الخامس أعماله كذلك ، وفيه كلام كثير عن زوجته الشرعية الوحيدة ليتيسيا ناثرينو ثم مقتلها هى والصبى ، وقيام أحد جلاديه وهو خوسيه إجناثيو ساينز دى لابارا بالبحث عن القتلة ، وما استتبع ذلك من عمليات تعذيب شنيعة .

ويأتى الفصل السادس قريبا فى بنائه من الفصل الأول ، إذ يحشد فيه الكاتب مجموعة كبيرة من آليات الإنجاز فى حياة الدكتاتور ويتناول حياته الجنسية وأفعاله بشكل عام . وفى هذا الفصل كلام كثير كذلك عن جلاديه وخاصة آخرهم ساينز دى لابارا وحديث عن الديون ومملكة سأمه المنهوبة وثروته الخاصة التى لا تحصى . ونعرف فى بداية هذا الفصل أن الدكتاتور لم يتعرف على نفسه بعد موته الأول عندما تم عرض جثته ، وهو الآن أكثر رهبة بقفازه الأملس المحشو بالقطن فوق صدره المزين بميداليات ربحها فى انتصارات خيالية أثناء حروب من الشوكولاته ابتدعها متملقوه بلا حياء ، وينتهى هذا الفصل بموت الدكتاتور الأخير والأكيد ، وبذلك يكون زمن الأبدية الهائل قد انتهى أخيرا .

ومن هذا العرض لفصول الرواية ندرك أن الوقائع كلها حدثت فيها تحولات خرافية بفضل موهبة الحكى الخرافى الجبارة عند المؤلف . ومن ثم نجد البطريرك فى آخر صفحة من الرواية يكتشف أن « الكذب أكثر راحة من الشك ، وأكثر نفعا من الحب وأكثر بقاء من الحقيقة ، وكان قد توصل بدون فزع إلى التوهم المخزى بأن يأمر دون أن تكون له سلطة ، وأن يكون مرفوع الشأن بدون مجد ، وأن يكون مطاعا بدون نفوذ عندما اقتنع وهو فى ذلك النثار من أوراق خريفه الصفراء بأنه لن يكون أبداً سيد سلطته الكاملة ، وأنه محكوم عليه ألا يتعرف الحياة إلا من ظهرها وبأن يحل الخيوط المعقودة ثم يصلح خيوط النسيج والعقد الموجودة فى سداة الأوهام المخيِّمة على الواقع » (ص ٢٣٠) .

الأسلوب واللغة والسرد :

ذكر جارثيا ماركث فى مقال له نشر فى مجلة (النص النقدى) عام ١٩٧٩ (وعنوانه الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى) أن أصعب شىء بالنسبة للكاتب اللاتينى الأمريكى ليس هو اختراع عالم ما ــ لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل ــ لكن ذلك يتمثل فى السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول هذا الواقع اللاتينى الأمريكى كله الذى لا يمكن تصديقه . ولعل رواية « خريف البطريرك » أهم نص أدبى لماركث تمثلت فيه هذه الظاهرة . فقد استطاع ماركث فى هذه الرواية أن يبدع أسلوبا ولغة قادرين على التعبير عن هذا العالم الخرافى الذى أبدعه حول الدكتاتور .

لقد توقف جارثيا ماركث كثيراً عند التقنية التى يمكن أن يستخدمها فى كتابة هذه الرواية . وقد حكى لنا حيرته فى هذه المسألة حتى اهتدى إلى الأسلوب الذى ظهر به العمل ، فقال : إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو فى كوبا حفزه هذا على أن يكتب كتابا حول محاكمة دكتاتور ، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمته ، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتاتور من الداخل ، كيف يفكر ، كيف يكون رد فعله ، وهذا هو ما كان يهمه أكثر . ثم عنَّ له بعد ذلك أن يكتب « مونولوجا » يصدر عن الدكتاتور وهو فى مقعده ، لكن هذه التقنية خلقت له مشكلة أخرى هى أن الدكتاتور لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وقد تعلم فيها بعد . ومن ثم لم ترق له هذه التقنية كذلك لأن « ما كان يهمه لا يتمثل فيها يعرف الدكتاتور وإنما فيها لا يعرفه وهذا لا يستطيع أن يقوله فى « مونولوج » لأن الدكتاتور لا يمكن أن يتكلم عما لا يعرفه » . وهكذا من محاكمة

إلى مونولوج إلى رفض المونولوج[٢٢] حتى توصل الكاتب أخيرا فى الرواية المنشورة إلى أسلوب سرد ، بالرغم من أنه يستخدم أحيانا بعض المونولوجات الصادرة عن البطريرك ، فإنه يلجأ بصورة عامة إلى ما يمكن أن يسمى بالمنظورات الصادرة عن عدد لا حصر له من الشخصيات المختلفة ، فضلا عن منظور القاص ـ المؤلف العالم بكل شىء ، وقد سمى جارثيا ماركث هذا الأسلوب « أسلوب السرد المتعدد » أو « استخدام نقاط سردية متعددة » .

ويسمى خوليو أورتيجا هذه الطريقة فى السرد « الأنا الجماعى » للثقافة الشعبية[٢٣] . وعمل هذا الأنا الجماعى يقدم سلسلة دائرية من الإخبار : حيث الرسائل Mensajes يصدرها مرسل (نحن) تجاه مرسل إليه (نحن أيضا) ؛ وبهذه الطريقة يكون الإخبار دائريا وتحدث فيه انتقالات عند القيام بتوجيه الرسائل ، وعند صياغتها فى دوائر جديدة تضم إليها . فالقاص هنا إذن هو الشعب بكامله ، وهو الشخصيات كلها مجتمعة فى حلقات دائرية تتبادل الإرسال والاستقبال بصورة متواصلة ، وإن كان هذا لا يمنع أن نعثر فى كثير من الأحيان على أصوات فردية بحيث يمكن أن نقول إن المتكلم أو المرسل هنا هو الجنرال أو أمه بندثيون ألفارادو أو هذه الشخصية أو تلك .

ويتفق سيمور مينتون مع هذا الرأى ، وإن كان يرى عدم وجود قاص عالم بكل شىء . يقول : « والوسيلة التقنية التى تسهم فى إبداع هذا العالم الذى لا يمكن أن نعتقد فيه فى شىء هى وجهة النظر السردية التى تتنقل انتقالات مستمرة ؛ بمعنى أنه لا يوجد قاص عالم بكل شىء ولا واقع وحيد وثابت . فكل فصل من الفصول الستة غير المرقمة يبدأ بقاص مجهول الهوية فى الشخص الأول الجماعى (نحن) الذى لا يمكن تحديد هويته . ويبدو الـ « نحن » وكأنه يمثل مجموعة من الشبان لكنه يمكن أن يمثل كذلك أى مجموعة غير محددة »[٢٤] .

ولنقرأ فى الفصل الرابع الجمل التالية (ص ١١٤) : « كان يكتب الأشياء القليلة التى يتذكرها لكى يضمن ألا ينساها أبدا ، كتب ليتيسيا ناثارينو زوجتى الوحيدة الشرعية التى علمته القراءة والكتابة فى عز الشيخوخة ، وكان يقوم بجهود لكى يتذكر صورتها العامة (المومس) ، وكان يريد أن يعود ليراها بمظلة التفتا الملونة بلون الراية وياقتها المصنوعة من أذناب الثعالب الفضية للسيدة الأولى ، لكنه لم يتذكرها إلا عارية فى الثانية ظهرا تحت ضوء الناموسية الطحينى ، كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادىء الداكن فى دوى المروحة الكهربائية ، ويتشمم ثدييك النابضين بالحياة ، وروائحك الشبيهة برائحة الكلبة ، والحفيف القارض فى يديك الضاريتين لراهبة مبتدئة ، كانتا تقطعان الحليب وتضفيان الصدأ على الذهب والذبول على الأزهار ، لكنهما كانتا يدين بارعتين فى الحب ، إذ إنها الوحيدة التى أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل لأنه يلوث أغطيتى القطنية الناعمة ، فكان يخلعهما ، عليك أن تتخلص من كل عدتك التى توجع لى قلبى بشراكها ، فكان يخلعها ، عليك أن تتجرد من سيفك ومن حزام الفتق ومن اللفافات ، عليك أن تخلع كل ما تبقى يا حياتى لأنى لا أحس بك ، فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك كما لم يفعل قط من قبل وكما لن يفعل ذلك مع أية امرأة بعد ليتيسيا ناثارينو ، حبى الوحيد الشرعى ، كان يتنهد ، ويكتب التنهدات على قصاصات أوراق الملفات المصفرَّة ثم يلف الأوراق مثل السجائر ليخبئها فى الزوايا المخفية التى لا تخطر ببال أحد فى المنزل حيث كان يمكنه وحده العثور عليها لكى يتذكر من كان هو نفسه عندما يعجز عن تذكر أى شىء آخر . . . إلخ » .

وهذه الجمل ، كما يلاحظ القارىء ، اقتطعناها اقتطاعا من النص ـ وقد سبق أن ذكرنا أن النص فى (خريف البطريرك) يمضى من أول الفصل إلى نهايته بدون نقط إلا فى القليل النادر ، بحيث ينثال انثيالا ويسير فى تيار لا ينقطع من جمل تتوالى توالى الموجات العارمة التى تمضى بدون توقف . وفيما يتعلق بالراوى أو القاص لا نستطيع تحديده ، كما لا نستطيع تحديد متلق واحد ؛ فالمرسل هنا هو الأنا الجماعى والمتلقى هو الأنا الجماعى كذلك إلا إذا توجه الخطاب إلى شخص بعينه كما نرى فى الجمل السابقة التى يتجه فيها الخطاب كثيرا ناحية ليتيسيا ناثارينو .

تبدأ الجمل بالقص على لسان الشخص الثالث (هو) : « كان يكتب الأشياء القليلة التى يتذكرها . . إلخ » حتى يصل إلى قوله « كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادىء . . إلخ » فيتحول الخطاب من السرد العادى للغائب إلى المخاطب (والمخاطب فى هذه الحالة ليتيسيا ناثارينو) ، ثم لا نلبث أن

نجد التفاتا آخر أو خطابا مختلفا بحيث يتحول الكلام عن ليتيسيا إلى الغيبة ويصير المخاطب هو الجنرال نفسه « إذ إنها الوحيدة التى أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل .. إلخ » ثم يتجه الخطاب بعد إلى ليتيسيا « فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك » ثم تعود الجمل إلى لهجة السرد العادية للشخص الثالث : « كان يتنهد ، ويكتب التنهدات .. إلخ » ، وبالرغم من أن الجنرال لا يمثل وضع المتكلم فى الجمل المذكورة كلها نجده فجأة يخاطب ليتيسيا قائلا « حبى الوحيد الشرعى » . وهكذا فإنك فى مثل هذا الخطاب تنتقل بسرعة فائقة من مرسل إلى مرسل آخر ومن مستقبل إلى مستقبل آخر . فليس هنا أى التزام بطبيعة الخطاب العادى ذى البعد السردى الأحادى ، وإنما هنا أنماط متعددة ومتداخلة من السرد . وهذا الكلام ينطبق على الرواية كلها من أولها إلى آخرها وما ذكرناه إنما هو مجرد مثل موجز جدا .

ويحسن أن نتوقف كذلك عند مثل آخر أقل إيجازا من السابق . نقرأ فى الفصل الخامس (ص ١٦٢) : « كان يرسل ليتيسيا ناثارينو لتملى أوامرها على وزرائه الذين كانوا يجيبونه من خلال الوسيط نفسه محاولين سبر أغوار تفكيره من خلال تفكيرها هى ، لأنك كنت كما شئتك أن تكونى ، لسان حال إرادتى العليا ، كنت صوتى ، كنت عقلى وقوتى ، كانت أذنه الأكثر وفاء والأكثر يقظة فى ذلك الصخب من الحمم الأبدية فى العالم المنيع الذى كان يحاصره ، ... إلخ » . ومن الواضح أننا نجد فى هذا الخطاب انتقالا من الغيبة إلى المخاطب ثم إلى الغيبة مرة أخرى فى سرعة فائقة . « وهذه السرعة - كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو - تمضى فى تناسق : فكل فصل يقتصد فى تفصيل تركيب الجمل على شكل حلزونى ، فى حركة دائمة ومتجهة نحو الاستمرار . وفجأة نجد تركيب الجمل بين نقطة وأخرى يصبح أكثر اتساعا حتى لننسى من أين بدأت الجملة ، ومن الذى يتكلم ، وعن ماذا يتكلم . فالفصل السادس والأخير مثلا جملة واحدة طويلة »[٢٥] .

ولا ينبغى أن ننسى ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن طبيعة العمل شعرية أو شعرية أسطورية ، وأن الكتاب كله قائم على خدمة الصورة المركزية للدكتاتور ، وبما أن هذا الدكتاتور ليس شخصا واقعيا وإنما هو الواقع بكل تحولاته وأبعاده الدلالية والأسطورية والخرافية فإن ماركث فى معظم الأحيان يلجأ إلى استخدام لغة مجازية . إننا أمام نص يمثل نقلة شعرية لواقع ينسد عن الوصف العادى للكلمات . ويمتد طوفان الصور الباروكية على امتداد الرواية ، ولهذا رأينا بعض النقاد مثل خايم ميخيا دوكى يتهم ماركث بأنه يختصر الإبداع الأدبى فى سحر لفظى ، وهو اتهام ظالم لأن الأبعاد الدلالية فى رواية « خريف البطريرك » فى غاية الثراء والقوة . فماركث يختصر تاريخ الطغاة أجمعين فى شخص واحد لا يضع له اسما كما سوف نرى عند الحديث عن الشخصيات .

ومن طبيعة أسلوب جارثيا ماركث فى هذه الرواية العملاقة أنه يحول المشهد العادى إلى مشهد تصويرى كونى ، فنحن نقرأ عن مرض أمه مثلا ورد فعله تجاهه الجمل التالية : « .. فقد أهمل كل صعوبات السلطة طيلة تلك الشهور الأليمة التى كانت فيها أمه تتعفن على نار خفيفة فى غرفة مجاورة لغرفته بعد أن قرر الأطباء الأخصائيون فى الآفات الآسيوية بأن إصابتها ليست بالطاعون ، ولا بالجرب ، ولا بالداء العليقى ، ولا بأية مصيبة شرقية أخرى ، وإنما هى رقية هندية مؤذية لا يمكن أن يشفيها منها إلا فاعلها ، فأدرك أنه الموت وانزوى ليعتنى بأمه بتفانى الأم ذاته ، فمكث يتعفن إلى جانبها حتى لا يتمكن أحد من رؤيتها وهى تتطبخ ببطء فى حساء يرقانها » (ص ١١٥) . فهذه الجمل - كما نرى - لا تدل على وضع عادى ، وإنما تحدث تحولات فى عناصر الواقع بحيث نصبح أمام مشهد لا يكاد يختلف فى شىء عن الخرافة على الرغم من أنه ينطلق أساسا من مشهد واقعى تماما .

ويستخدم جارثيا ماركث التكرار كثيرا سواء على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل ، فكلمة رأينا مثلا وكذلك مشتقاتها أو ما يماثلها مثل سمعنا وأحسسنا تتكرر كثيرا . ولهذا التكرار دلالة هامة هى التأكيد على أهمية الرؤية أو الجوانب الحسية ، فكأن ماركث ينقل إلينا واقعا يمكن أن نشاهده ونلمسه ، مع أن عمله فى الواقع أبعد ما يكون عن ذلك ، لأنه عمل يحلق فى زمان الأبدية .

وإذا كان ماركث يبيح لنفسه بناء عالم فنى جديد ، ولغة جديدة صادمة ومدهشة ، فإنه يقدم تراكيب ذات طبيعة خاصة لا تخرج عن إطار المواضعة اللغوية العامة لكنها تصنع خصوصية لكاتب متميز .

إن جابرييل جارثيا ماركث فى هذه الرواية يظهر الأشياء ـ كما يقول خوسيه ميجيل أوفييدو ـ مذابة فى ضباب كاسح ، إذ يؤكد عليها فى حركة ثم يعود لينفيها بلا تردد فى حركة أخرى تؤدى إلى تشتتنا . فالواقع ما هو إلا تكهن لأنه ينثال من لغة تشبه المتاهة تمدنا بأسرار وأقنعة طول الوقت »[٢٦] ولكى نمثل لذلك نختار مقطوعة من أول صفحة فى الرواية ، تقول : « انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسى خلال نهاية الأسبوع ، فحطمت أسلاك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها ، وحركت الزمن الراكد فى الداخل برفيف أجنحتها » وبعد ذلك بأسطر نقرأ : « لقد خيل إلينا أننا كنا ندخل أجواء عصر آخر ، إذ إن الهواء كان أكثر خفة فى مستنقعات أنقاض هذا العرين الرحب للسلطة » .

وبالطبع عندما نؤكد على طبيعة هذا الأسلوب الفريد ، فإننا ينبغى أن نضع فى حسابنا أن كل الجوانب الأخرى فى الرواية مثل الزمان والمكان والطابع الخرافى .. إلخ تلعب دورا كبيرا فى صياغة الأسلوب وتقديمه بالصورة التى هو عليها .

الهوامش :

(١) شاع خطأ استخدام لقب « ماركيز » بسبب الترجمة عن الانجليزية والفرنسية ، وصحته فى الإسبانية « ماركث » .

(٢) انظر خوليو أورتيجا ، **خريف البطريرك** : النص والثقافة مقال منشور فى مجلة **Hispanic Review** ، فيلادلفيا ، عام ١٩٧٨ ، ثم أعيد نشره فى كتاب « جارثيا ماركث : **الكاتب والنقد** » وهى سلسلة تصدرها دار نشر تاوروس ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ٢١٤ .

(٣) خايم مخيا دوق ، **الأسطورة والواقع عند جابرييل جارثيا ماركث** ضمن كتابه « مقالات » **Ensayos** » ، كولومبيا ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .

(٤) انظر ترجمتنا لكتاب **زمن الغيوم** ، مختارات الحرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

(٥) خايم ميخيا دوق ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٥٠ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٨) انظر مقالنا **فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية** **مجلة العربى** ، الكويت ، عدد أكتوبر ١٩٨٧ ، ص ١١٤ .

(٩) أحب أن ألفت النظر إلى الترجمة الجيدة التى قام بها الأستاذ محمد على اليوسفى لرواية « خريف البطريرك » ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، والطبعة التى معى هى الطبعة الثالثة التى تعود إلى عام ١٩٨٣ ، وهى التى سوف أشير إليها طوال هذه الدراسة . وقد فضلت أن أحيل القارىء إلى النص العربى للرواية لأنه فى حوذته ، وإن كنت سوف أستفيد من النص الإسبانى فى كثير مما يمكن أن يلمسه القارىء إذا عاد إلى النص العربى ووجد مقتطفاتنا من الرواية مختلفة بعض الشىء عنه .

(١٠) جابرييل جارثيا ماركث ، . **الفانتازيا والإبداع الفنى فى أمريكا اللاتينية والكاريبى** مجلة **النص المفقود** : عدد ١٤ ، يوليو ـ سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٨ .

(١١) انظر ميشيل بلنسيه روت ، **جابرييل جارثيا ماركث** : **الطول والدائرة ومسوخ الأسطورة** ، دار نشر جريدوس ، مدريد ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .

(١٣) لويس هارس ، « أدباؤنا **Los Nuestros** » ، دار نشر أمريكا اللاتينية ، الطبعة السادسة عام ١٩٧٥ ، الفصل الخاص بجارثيا ماركث ، ص ٣٨١ وما بعدها .

(١٤) ماريو فارجس يوسا ، **حوار مع جارثيا ماركث حول القصة فى أمريكا اللاتينية** ، جريدة « حوار » ليما ، ١٩٦٨ .

(١٥) خوسيه ميجيل أوفييدو ، **جارثيا ماركث** : **القصة بوصفها صانعة معجزات** ، مجلة The American Hispanist ، انديانا ، أكتوبر ١٩٧٥ ، وهذا المقال أعيد نشره فى كتاب « جارثيا ماركث : الكاتب والنقد » المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٦) جابرييل جارثيا ماركث ، حوار فى مجلة « **الآن** » ، سانتودومينجو ، عدد ٧ يونية ١٩٧٦ ص ٣٩ .

(١٧) ينبغى الإشارة إلى أن الناقد الأستاذ حسين عيد نشر دراسة طويلة (١٢٧ صفحة) عن رواية **خريف البطريرك** صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ تحت عنوان « جارسيا ماركيز وأفول الدكتاتورية » . ولكن يعيب هذه الدراسة أنها اعتمدت فى تحليل الرواية على مراجع عامة فحملت النص الروائى ، فى كثير من الأحيان ، ما لا يمكن أن يحتمل . مثال ذلك قوله فى بداية الفصل الأول : تعتبر رواية « خريف البطريرك » رواية تاريخية حيث تعرض تاريخ بلد ما فى مرحلة معينة فتحوله إلى « مشهد واسع ، غريب ، زاهى الألوان ، يستند إلى حالة نفسية شاذة » ، حيث أحال بالنسبة للجملة الأخيرة إلى كتاب جورج لوكاش **الرواية التاريخية** وبذلك يكون قد وصف رواية ماركث بغير ما فيها لأنها ليست رواية تاريخية بأية حال من الأحوال ، كما رأى الأخ حسين عيد أن هذه الرواية تنزع نزوعا واضحا إلى السيرة الذاتية (ص ١٥) مستندا لماركث نفسه ، لكن الذى حدث هو أنه حمل كلمات ماركث مالا تحتمل كذلك . . . وليس هذا مجال مناقشة هذا الموضوع .

(١٨) خوسيه ميجيل أوفييدو ، المرجع المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٩) خايم ميخيا دوف، المرجع المذكور ، ص ٨٤ ـ ٨٧ .

(٢٠) سيمور مينتون ، **ترى لكى لا تعتقد : خريف البطريرك** مجلة **كاريبى** ، هونولولو ، ربيع عام ١٩٧٦ ، ضمن كتاب جارثيا ماركث : **الكاتب والنقد** » المذكور ، ص ٢٠٢ .

(٢١) خوسيه ميجيل ، أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٣

(٢٢) ميشيل بلنسية روت ، المرجع المذكور ، ص ١٦٩ .

(٢٣) خوليو أورتيجا ، المرجع المذكور ، ص ٢٣٠ .

(٢٤) سيمور مينتون ، المرجع المذكور ، ص ١٩٢ .

(٢٥) خوسيه ميجيل أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٠ ـ ١٨١ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

المسرح والحرية

فى ضوء التجربة البولندية

هناء عبد الفتاح

كان هذا فى مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومى بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ : احتجاج المثقفين البولنديين ضد سياسة « فواديسواف جومووكا »(١) وحكومته . كان جومووكا آنذاك الرئيس الفعلى للحكومة ، والسكرتير الأول لحزبها العمالى . وكان من أهم أهداف سياسته فى البداية ، سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندى فى طبقة بروليتارية تنتمى بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه ، كما كان هدفه تعليم الأميين من الشعب البولندى ، وإلهاءه بالثقافة والفنون ، لإبعاده - عن قصد - عن نقد كل ما هو سياسى . عندما تولى جومووكا السلطة كان شعاره « بناء ألف مدرسة » يتم إنشاؤها واستكمالها فى العيد الألفى على قيام الدولة البولندية . تحقق هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٦ ألغيتْ الأمية فى البلاد ، وازدادتْ بدورها حركة التنوير ، ويقع جومووكا فى مصيدة خطأه التاريخى / الفكرى . فالشعب البولندى، بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا وتفكيرا فى مستقبل بلاده ، ولم تعد القضية السياسية منفصلة عن قضيته الفكرية والاجتماعية ، بل انصبتْ جميعها لتعبر عن نفسها فى تشكيل القضية الثقافية ، وأصبحتْ الثقافة والفنون الخبز اليومى الذى يصبح للفرد بمثابة الرى للظمأ الروحى للجسد الذى قد شبع .

ثار الفكر ، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفتْ سلطة الرقابة حرية الكلمة . وثار الشعب البولندى عندما قررت السلطات البولندية آنذاك إيقاف العرض المسرحى القومى (الأجداد) . لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله ، وثيقة احتجاج تشكلت فى انفجار . فـ (الأجداد) يمثلون للشعب البولندى / السلافى الأصول والجذور والتواصل ، إنهم يرون فى العمل المسرحى حريتهم المفقودة .

يبدأ العرض المسرحى بعد نصف ساعة متأخرا عن موعده . يدخل الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من الأماكن التى لم تُشْغَلْ جميعها بعد ، فقد ساد اعتقاد غير صحيح من أنّ كُل المقاعد شاغرة ، بينما كان المتفرجون يقفون أمام « شباك التذاكر » ، وأبواب المسرح ، فى صفوف طويلة ، تطالب بالدخول . فبحوزتهم بطاقات اشتروها منذ شهور مضتْ ، ولا يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها ، مؤكدين أنه لا بديل لهم عنها إلاّ بمشاهدة العرض المسرحى . أما فى

صالة العرض نفسها ، فيتواجد عدد غير ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين فى الأدب البولندى ولغته ، والصحفيين ، والمسئولين عن دور النشر ، وفى أعلى المسرح ، تزخر شرفاته بعدد ضخم من الشباب .

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة ، وقسم من جمهور المتفرجين لا يعرف النص المسرحى جيدا ، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب . عندما بدأ العرض ، نسمع فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال ، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضموناً فكريا أو سياسياً يشاهدونه فوق الخشبة ، ويصغون إليها ، لكل ما يمس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد . كان هذا التشجيع والحماس مُوجَّهين - قبل كل شىء - إلى فكر النص الدرامى ، وليس إعجابا بالممثلين فقط ؛ أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب أُسدل الستار ، ثم رُفع من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنية غير قصيرة ، ليسدل الستار أخيرا ، فيخرج الممثلون لاهثين من « كواليس » المسرح ثم إلى خارجه ، دون أن يحدث شىء غير متوقع فوق أرض المسرح . ومع إسدال الستار النهائى لا يتوقف التصفيق .. هنا يصيح المتفرجون هاتفين : « الاستقلال بدون رقابة » ـ « نريد المخرج ديميك » . يستمر ذلك زمنا . يتفرق بعدها الجمهور سريعا فى هدوء .. ليتحول « ميدان المسرح » الذى يقع فيه مقر المسرح القومى البولندى ، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال ، لم يكنْ ثمة شرطة ، وينهمر المطر . يقول شاهد عيان(٢) :

« [...] ظننتُ أنَّ ما حدث منذ خمسين عاما مضت قد يتكرر ! . فيتجه شباب مثل أولئك الذين كانوا يصفقون استحسانا وإعجابا بما يرونه ، يتجهون احتجاجاً إلى « البلفيدير » ـ مقر الحكومة البولندية ـ ولكننا فى منتصف القرن العشرين ، والمطر منهمر ، ولذلك من المؤكد أنَّ هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أيِّ مكان ، وإنما سيعودون إلى بيوتهم فى هدوء . ومع ذلك فقد حدث ما لم أتوقعه . سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو شارع « تريمباتسكى » ، بوارسو .. حيث انتظرتهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحى ، لينضم إلى الجماعتين جَمْع آخر من الجمهور ، شاهد العرض المسرحى ، وقد بلغ عددهم حوالى ثلاثمائة فرد . عثروا فجأة على « ألوية » كُتبتْ عليها شعارت كانت معظمها تنادى « بالحرية للأدب » وبأن « المسرح قدرنا » . اتجهوا فى بداية مسيرتهم نحو كنيسة «كارميلنوف» كى يتلمسوا احضانها البركة ، ثم ساروا نحو تمثال الشاعر الدرامى « آدم ميتسكيفيتش »(٣) مؤلف مسرحية (الأجداد) . وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلاً من باقات الزهور ، ألويتهم المطالبة « بالحرية للكلمة » و « الحرية للمسرح » . فى أحد شوارع العاصمة ، وبالتحديد فى أحد أزقتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوها اشتباك ينتهى باعتقال خمسين شخصاً ، جمعوهم فى عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة . وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يُأخذون مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسى للشرطة بالعاصمة ، يبقون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالى . ويُحكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفا وخمسمائة زولتى(٤) ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكليات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادى الممثل لرجل الشارع . وبعد قراءة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين فى مقاعد المحلفين ، حيث كان يُصْغى إلى المدعى العام الذى يدّعى أن المتهمين قد قاموا فى الليل باشتباكات فى شوارع المدينة . سألهم فى نهاية الأمر :

« ـ قولوا لنا بالضبط ؛ لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه ؟ !

ـ قررنا أن نقف فى مواجهة الرقابة التى تريد أن تمنع عرض مسرحية (الأجداد) لميتسكيفيتش ـ استطرد المتهمون . أمسك المحلَّف برأسه قائلا :

ـ (الأجداد) ؟ ! مُنعتْ من العرض ؟ كيف حدث هذا . إن أمرا كهذا لا يمكن تصديقه .

قام الطلبة وأساتذتهم معهم فى اليوم التالى بجامعة وارسو بتجميع المال المطلوب متبرعين ، للإفراج عن المتهمين . يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة ، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعا عن المسرح . تقرر الحكومة

بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد . ومع ذلك لم تهن إرادة الشعب البولندى ولم تتراجع فى تصميمها على تغيير الحكم والسلطة فى البلاد . وينتهى عصر « جومووكا » ليأتى عصر جديد ، يحاول فيه النظام الشيوعى ثانيةً أن يُمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفاً ضد حرية شعبه .

فى السبعينيات يرتكب « إدفارد جيريك » السكرتير الجديد للحزب ؛ الخطأ الفادح ذاته ، فيسمح بعصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم ، حيث السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لا يقل أهمية عن السلع الرئيسية ، لإغلاق أفواه الشعب البولندى واسترضائه ، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب ، فتحدث نكسة اقتصادية فى البلاد ، وحالة من العجز المالى والتضخم الاقتصادى ، تصل إلى ذروتها فى الثمانينيات .

فى عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى ، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال . ويتحد كل هؤلاء فى حزب جديد ، يضم مختلف فئات الشعب يُطلق عليه « التضامن ـ Solidarnosc » . لقد استطاعت الفنون والأدب أنْ تتزعم حركة النضال . بل تصبح الكلمة ، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم ، هى الرسالة والطريق والهدف ، فيقدم أنجى فايدا ـ Andrzej Wajda(٥) ثلاثة أفلام جديدة ، تعد أفلاما روائية/تسجيلية ، يُوثِّق فيها فايدا حركة العمال داخل مصانعهم ، اقترابا من حياتهم اليومية ، عندما كانوا معتصمين فيها ، كما يظهر قادة حركة النضال « التضامن » فى الفيلم وهم يحيون قضاياهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة . يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيلى والدرامى لهؤلاء القادة ، ومعهم من يشاركونهم فى صنع القرار دون تصنع أو زيف . فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم ، بل بتغيير نظام عقائدى وفكرى شامل بنظام سياسى وفكرى آخر ، ونظام اقتصادى يتطلع إلى غد أفضل بنظام اقتصادى قتلته العيوب الحزبية ، ويُصْبحون رواداً لفلاحين وعمال ولفئات أخرى يقودها المثقفون . وينتشر تيار « الحرية » كالنار فى الهشيم ، وتلتهب فى وجدان شعوب شرق أوروبا ، وتكتسح روسيا نفسها ـ معقل النظام الشيوعى نفسه !!

الأمر الذى لا جدال فيه أن الكلمة كانت هى السلاح الأساسى الذى حارب وناضل من أجل الحرية الغالية . . وذلك عبر الأدب الممنوع ، الذى كان يُوَزَّع على شكل منشورات تارة ، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى ، وقد مُنِعَ أصحابها من التعبير عن أنفسهم ، مما جعل الممثلين ، وكتاب الدراما ، والمخرجين ، ورجال الفكر معهم ، يقيمون مسارحهم إما فى أحضان الكنيسة وداخلها ، حيث تتحول « المذابح » الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالى ، أو تتستر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصالاتها فى مسارح سرية يُطْلَق عليها اسم « المسارح المنزلية » . كانت هذه الأعمال المسرحية تتغنى بالحرية داخل صيغ طقسية نضالية وحياتية ، تصبح ـ وقتيا ـ بديلاً للطقوس المسيحية الممارسة ، وتحت أعين رجال الدين ، وإشرافهم عليها ، وتبنيهم لها ، وهى أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت أسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسئولية اختيارها .

فى الوقت ذاته ، أى فى عام ١٩٧٧ وبعدها ، يقدم فايدا المخرج السينمائى والمسرحى الأشهر ، أهم أعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة : (إنسان من المرمر ـ Czlowiek z Marmuru) الذى ينال جائزة « كان » عن عام ١٩٧٨ . وفيلم : (الرجل من الصُلب Czlowiek z Zelaza) . إنهما فيلمان يعد كل منها مكملا للآخر . وهما دراسة سيكلوجية متفحصة درامية ـ تعينها الوثائق ـ للقيم التى يتبناها العامل البسيط الكادح ، فى مرحلة « لا وعيه الفكرى » للوصول إلى « النضوج الفكرى الواعى » فيقوم بالثورة .

وقد رشح هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار . كما أن فيلمه الوثائقى الهام (التضامن ـ Solidarnosc) يمثل بولندا وهى فى أتون الحركة النضالية عام ١٩٨٠/١٩٨١ بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية ـ من حيث تواجدها اللحظى فى التاريخ الحديث لبولندا ـ بالإضافة إلى الأبطال العاديين فى الشارع اليومى والمصانع ، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ليس فقط فى أوروبا بل فى العالم أجمع . قدم فايدا فى هذا الفيلم مسرح

الأحداث للحركة العمالية النضالية ، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض إلى أن تولى حزب التضامن مقاليد الحكم فى البلاد . وفى عام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض فايدا فى فيلمه : ليلة نوفمبر Noc Listopadowa انتفاضة وارسو فى القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسى ، باعتبار أن تاريخ النضال البولندى سلسلة متصلة الحلقات من الثورات والانتفاضات المتلاحقة ، للحصول على الحرية المفقودة . وفى فيلمه الأخير المثل لهذه المرحلة من أعماله(دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية ، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤية فكرية وفلسفية لمعنى الثورة بين بطلىّ الصراع «روبسبير» و «دانتون» ، ويسقط فايدا فى عمله عن وعى هذه الرؤية من خلال منظوره للثورة البولندية .

الأجداد أو تواصل التاريخ :

العمل المسرحى هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية ، وهو بمثابة المانيفيستو المثير للجموع والمحرك للأذهان . كانت مسرحية (الأجداد) تمثل فى تاريخ بولندا القديم والحديث ، منذ القرن الرابع‌عشر، طقسا من الطقوس ، ووثيقة فنية قانونية يناقش فيها العرض المسرحى قضية « الحرية » ، وهى تقف بين طرفى الصراع : الدين أو العقيدة من ناحية وحرية الإنسان الذاتية من ناحية أخرى ، وذلك فى حوار درامى أقرب فى طابعه إلى الفلسفة ، حيث يناقش « ميتسكيفيتش » الحرية ، بوصفها صدى للتكوين الإنسانى ومساراً له ، كما يطرح تساؤلات مهمة عن قيمة العلاقة بين الإنسان وخالقه ، وبين الإنسان ونفسه ، فى حوار فلسفى أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية . فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكى البولندى الذى كان له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية الأخرى . أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذى لا يلين ، سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو جماليا . ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكى الذى يتعامل مع هذا التمرد ، كما يتعامل مع جريمة « قابيل » ، المتمرد ، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير ، بل إنه يمنح الفرد قدرات ووسائل تمهد للفعل الثورى ، بل يهبه تمردا دراميا جوهريا ، ويمنحه قيما نهائية عن العالم ، تمكّنه من القيام بالفعل الدرامى الذاتى .

إن التمرد ذاته يمكن أن يؤدى إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير .

فإذا كان حقا أنّ الإنسان حر فى موقف خاص ، وأنه يختار نفسه ـ فى الموقف وعن طريق الموقف ـ فنحن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحريات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيرا[٦] هو عرض شخصيته فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات من الأمور الأخرى . ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحى أن يختار من بين المواقف الجديدة ـ الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة تمثل حريته[٧] .

هذا هو الموقف الأول ، أما الموقف الثانى فهو أن المسرح ـ بهذا المنظور ـ طرح للأسئلة على النفس والآخرين . والفن يرتبط ـ بهذا المعنى ـ ارتباطا وثيقاً بمفهوم الحرية . ففى إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر فى الوقت ذاته . ويرى الفنان المسرحى البولندى يوزيف شاينا[٨] أن العروض المسرحية هى عروض منحازة مقلقة غير هادئة ، الكلمة فيها هى نوع من الحنين ـ والتطلع يدفع الإنسان إلى أن ينشد ـ بدوره ـ الحرية أىْ المعرفة . وقد اتجهتُ مع دانتى ـ يستطرد شاينا ـ إلى جحيمه ـ فى مسرحيته (الكوميديا الإلهية) ـ عن وعى بوجودى داخله ، لا لأعرف ما الخير وما الشر ، وهل أحيا خيرا بفضل الشر ، أم أن الشر يبدو منطلقاً إلينا لأن الخير موجود ، ولكنْ لكى أدرك ، عن طريق حريتى المختارة ، أننا لسنا أحرارا من الإثم . وأعتقد أن فن المسرح يمنحنا هبة هذه المعرفة ، حيث يحتل اللاتكامل الإنسانى الذى يقبع داخلنا . « ولذلك فأنا أومن أننى لا أتكلم عن نفسى فقط » ـ يستطرد شاينا ـ « بل إن ما سيبقى من فنى ، هو حريتى التى تحيا فى الإنسان الآخر ـ المتلقى ـ ، وهو بالضرورة سيجعله يسعى إلى التفكير فى هذا العالم من جديد كى يقلق . . أىْ لكى يعرف ! »[٩] . ولذلك فإنه فى بعض المواقف لا مكان إلاّ لتبادل حدين أحدهما

الموت . ويجب أن يسلك الإنسان سلوكه ، بحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة . فالحريات قوى متعالية يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون فى تحقيق المواقف الإنسانية « ليكون الأدب بمثابة الضمير الحى لمجتمع منتج »(١٠) .

فى ظل نظام استعمارى يحتل بلادا عدة قرون من الزمان ، مثل بولندا ، التى تقع فى مركز الوسط داخل القارة الأوروبية ، يضطر البولنديون إلى الاحتماء بالعقيدة والفكر ، أما العقيدة فهى الدين ، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع ، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقى للسعى نحو الحرية والاستقلال . وفى الوقت الذى بدأ فيه التيار الرومانتيكى يغزو بلدان أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يزحف التيار ذاته نحو بولندا . وإذ يصبح التيار الرومانتيكى ، فى أوروبا ، رَدَّ فعل طبيعياً ضد التوسع الإقطاعى ، واحتجاجا ضد الثقافة النمطية المُمثلة للبلاط ، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا ، نجد أن الرومانتيكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالمتغيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعى ، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة . فى هذه الحركات يلعب النبلاء دوراً جوهرياً ، فهم يمثلون فئة المثقفين من جهة ، كما يشترك فى هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى، منها: الأرستقراطيون والفلاحون . ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية/اجتماعية كانت تيارا غير متوحد ؛ شاركتْ فى تكوينه الميول التقدمية والمحافظة معا . حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة ، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية/الديمقراطية . وكان الشاعر آدم ميتسكيفيتش(١١) على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا فى كتاباتهم الصراع الناشىء بين التواصل الثقافى للتاريخ القومى ، والثورة الاجتماعية ، التى يمكن أن تمثل خطراً على هذا التواصل ، كما نقرأ عند الشاعريْن المسرحيين الرومانتيكيين البولنديين كراشينسكى (١٢) وسووفاتسكى(١٣) . قررتْ طبقة النبلاء وبجوارها الطبقات الكادحة أنْ تتحد وطنيا فى تحالف يسعى إلى الاستقلال ، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية وجذورها ، للعثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية . لقد ناضلتْ هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى ، كقضايا الحرية ، واستقلال الأمة ، والنموذج الوطنى الجديد .

إن جوهر الشعور الوطنى الرومانتيكى ـ الذى يمثل إخلاصا كاملا للقضية القومية ـ قد تشكَّل تحت تأثير وضعية سياسية محددة النطاق . فالاحتلال الأجنبى قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة ، ولم يسمح بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن . وكان الوطن عند الرومانتيكيين ـ بهذا المفهوم ـ وطنا ميتا . ولكى يحيا كان لابد من بعث « روحه » ، وذلك باتصاله بفئات شعبية تملك داخلها شعورا قوميا متيقظا ، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله ، جزءا لا ينفصل عن كيانه ، نفساً يمنحه الحياة . بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية ، صاغ الشاعر ميتسكيفيتش مكونات بطله « كونراد » فى مسرحيته « الأجداد » :

« كونراد : أملك الآن روحا يتلبسها وطنى
جسدا ابتلعتُ روحه
أنا والوطنُ واحد ! » .

إن إيقاظ الشعور الرومانتيكى يعتمد أول ما يعتمد ـ عند ميتسكيفيتش ـ فى جعل فكرة الوطن قضية ذاتية ، تتماثل والهموم القومية لحياة الفرد وتتطابق معها . لقد تسابق جيل الرومانتيكيين ليتبنى أفكارا أخلاقية لأبطال تتكامل فيهم قدرة التحمل ، وشدة المراس ، وقوة العقيدة ، للدفاع عن العامة ، وعن قوميتهم ، وطبقتهم ، بل الدفاع عن الشعور الجمعى بأوروبا برمتها . وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية ، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية ـ كما نطلق عليهم اليوم . إنَّ أدبا كهذا بفضل عصريته وإيحاءاته ، يُشكِّل الجوهر السياسى/الاجتماعى للتراث المسرحى ، وفى الوقت ذاته يؤثر تأثيرا واضحا فى سير أحداث التاريخ القومى وصيرورته . ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة

الرومانتيكية ، تتمثل - بهذا المعنى - فى اتجاهين دائمينّ هما : تبعية الرومانتيكية للحياة ، وانحيازها للأدب .

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط بالراديكالية الاجتماعية ، وأسلوب الفعل التحررى الثورى . المحصلة النهائية هى النضال ضد الاحتلال بكل الأدوات والوسائل المتاحة . من هنا تتواجد فى البرامج السياسية للرومانتيكيين ، وفى إبداعاتهم الأدبية ، نغمة تمجيد لروح « التآمر » وتأليه الثورة . لقد اضطر أبطالها من المؤرخين والأدباء أنْ يقوموا فى معظم الأحوال باختيار بين سعادتهم الشخصية أو خدمتهم لوطنهم ، بين النضال من أجل الاستقلال بكل أشكاله الصادرة عن طرق وأساليب تآمرية غير أخلاقية ، أو النضال داخل إطار يتصفُ بتسامحه الدينى والتحمل ، كما نقرأ فى العمل الملحمى (كونراد فالينرود)(١٤) و(الأجداد) الجزء الثالث ،(وكورديان)(١٥) فى أدب الدراما البولندية .

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تهتك النظام القائم للعالم ، حيث وقف الرومانتيكيون بالمرصاد ضد العالم القديم ، بأفكارهم التى تنسم حرية الإنسان ، واستقلال الوطن ، وحرية الشعوب ، على أساس أن حريتهم ليست جزءا منفصلاً عن هذه الشعوب ، وبوصفهم أخوة لهم ، فيَنْصبُّ كل ذلك فى فن قومى متميز . فاحتواء العالم بكليته بوصفه وحدة للأضداد ، تتناقض فيها القوانين والمبادىء ، هو الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى . ومن أهم صفات الأضداد التى يؤكدها الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم الشاغل ، « الروح والمادة » ، « الخير والشر » ، « الشعور والفهم » ، « الشباب والشيخوخة » ، « ما هو داخلى وما هو خارجى » ، « ما هو بالأسفل وما هو بالأعلى » ، « الحقيقة التى تَنبضُ حياة والحقيقة التى ماتتْ » ، « الشعوب والحكومات الملكية » ، « المُسْتغِلُّون والمُسْتَغَلُّون » . على هذا الأساس استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالمأساة ، للوصول إلى تلك الحرية المنشودة بفضل التصادم المأساوى الذى اختبروه ، وأرهصوا به ما بين « الجزء والكل » ، « الفرد والجماعة » ، « الحرية والضرورة » ، « التقدم والتراث » ، « الالتزام بالتحرك ، والتحرك غير الشرعى » .

هكذا تتشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاخرة بالأضداد ، لمشاهدة العالم ، كما نراها عند الكاتب الشاعر ميتسكيفيتش فى مسرحيته (الأجداد) ، وكذلك عمله الشعرى/الفلسفى (منابع الروح) ، وكذلك سووفاتسكى فى عمله المسرحى الشعرى (كورديان) . فأسلوب اتصال الرومانتيكيين بالواقع المحيط بهم يأتى من استخدام شخصيات ، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع . يعلن العراف على الملأ ، فى مسرحية (الأجداد) :

« **العراف** : مَن يذكرنى باللحظات السالفة ،
من ذا الذى يحلم باللحظات الآتية ،
فلنذهب مع العالم نحو المقبرة ،
اتركِ الحكماء واذهبْ للعراف !
حيث يلفنا ضبابُ الأسرار ،
الأغانى والعقيدةُ التى تقودُ ،
إلى الأمام معنا ، من ذا الذى يتحسَّر ،
من ذا الذى يتذكر ، ومن الذى يتمنى » .

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى نقابله فى أعمال « بايرون » ، يتشكل سريعا فى الأدب البولندى فى شخصية لها فرديتها وتميزها ، تسعى لأن تلعب دورا اجتماعيا رائدا ، فالفرد المتمرد العبقرى يصبح ، هنا فى المسرح البولندى الرومانتيكى ، قائدا سياسياً للشعب ، بفئاته الاجتماعية المختلفة ، أو يصبح فى نهاية الأمر شاعرا/مرهصا . أما سمة « التمرد » فى الشخصية القومية ، فكانت مؤكدة بشكل واضح فى مختلف أشكال « التبشير » ، فى ذلك التطور الفكرى الذى قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية/فلسفية ، تسجل للشعب البولندى دوره ، ورسالته التبشيرية فى مواجهة العالم . فالتبشير البولندى هو أكثر الرسائل أصالة فى القرن التاسع عشر ، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١ ، وكانت هذه الروح التبشيرية محاولة لتبرير تحمل الخسائر الفادحة فى الضحايا والأرواح والشعور بالمعاناة ، بوصفها عاملاً ضروريا ، ليتمكن الشعب البولندى من الاستمرار فى أداء رسالته الخاصة فى تحرير جميع شعوب أوروبا وإسعادها . كان هذا تفسيرا تفاؤليا للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل

حصوله على حريته ، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضميد جراحه « المثخنة » .

عندما صاغ ميتسكيفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) - خاصة جزأها الثالث - استطاع أن يكتشف أهم خصائص « الرسالة التبشيرية » الرومانتيكية . فالشاعر يُظْهِرُ بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب . بينما يقف الشاعر المسرحى - سووفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كورديان) حيث النتائج المترتبة على الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا . لكن قرينه ميتسكيفيتش يفسر التراث التاريخى البولندى على أنه الأرض والروح التى ولدت فيهما المعاناة البشرية . لقد نظر إلى بولندا بوصفها مُخلّصاً للشعوب .

ولقد أكّد المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضرورى التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومنجزاتها ، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية ، وفق ما تشكل فيها فى مرحلة التطور التاريخى الذى انبثق عنه فى المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومى للشعوب ، حيث ينمو التيار القومى للذاكرة الوطنية . ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخى فى الأدب ، واعتمد هذا التيار على طرق محددة لإعادة بناء ماضى الأمة ، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية ، أى مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذى يحكم التطور التاريخى .

وإحدى تلك الصيغ الأدبية العودة إلى الماضى القومى فى المسرح ، بواسطة استخدام **القناع التاريخى** ، الذى يكشف الكاتب المسرحى ، من خلاله ، عن قضايا الحاضر المعاصرة ، كما نرى عند الشاعر المسرحى ميتسكيفيتش فى كونراد فالليندو ، والشاعر المسرحى سُووفاتسكى فى (بالادينا) ؛ أما الصيغة الأخرى فهى إعادة صياغة التاريخ فى قالب روائى ، ترمى إلى الوصول لأهداف سياسية/تعليمية ، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل ، والألوان ، كما نرى عند « والترسكوت » فى أعماله الروائية الملحمية ، ونراها فى وضوح عند ميتسكيفيتش فى ملحمته (السيد تادووش [١٦] Pan Tadeusz) ومع ذلك فغالبا ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى التاريخ القومى لبلادهم ، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعهم ، أو يؤكدوا بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخى ويتسيده .

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة ، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمه لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل . ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جُلّ اهتمامهم ينصبُّ فى استلهام الماضى البعيد والماضى القريب على السواء ، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصيرية لمؤتمر هام مثل « كونجرس بارسكى » (١٧٦٨ - ١٧٧٢) [١٧] الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناشدة تاريخية ، للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد ، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة بعصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر ، وبمثابة التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين - قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية ، وصولاً إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين .

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين ، يؤكدون قيم التفرد ، ويحتمون بدرع الثقافة القومية ، وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة ، خاصة عندما اقتسمتْ أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا - بروسيا - روسيا) .

فى أثناء الاحتلال النمساوى - وفى ذروته - قامت حركة تنشيط للحياة الأدبية فوق الأرض المحتلة فى « لفوف » وفى مدينة « كراكوف » الحرة بجنوبى بولندا . والتف حول المجلة الأدبية السنوية (Ziewonic) فى الفترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفيف من الكتاب والأدباء . كان النشاط الأدبى يربطهم بالنشاط النضالى داخل الوطن ، وقد اتخذ طابعاً تآمرياً ضد المحتل **تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسيا** .

أما الاحتلال البروسى - وقد احتل وسط البلاد - فقد جاء متأخرا - حوالى ١٨٣٨ ، وكان تواجده مُهدداً كذلك من قبل

المناخ الثقافى بمدينة « بوزنان » البولندية . ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جمهور غفير من قُرَّاء المكتبات ، وظهرتْ المجلة الثقافية « الأسبوع الأدبى) (١٨٣٨ ـ ١٩٤٥) وكذلك المجلة العلمية (Oredownik Naukowy)، واشترك فى تحريرها الناقد الأدبى الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديمبوفسكى ، وهو مؤلف دراسات نقدية هامة حول الدراما ، ومن أهم كُتبه (الكتابات الأدبية المعاصرة.) (١٨٤٣) ، و(مختصر الكتابات البولندية) (١٨٤٥) ، كما كان ديمبوفسكى على رأس ممثل الفكر الثورى الديمقراطى ، الذى يتشكّل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيجل . وكان جوهر معنى التقدم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد :

« فى سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم) ، نقول إنه اشتباك للمكونات المتضادة التى تعجِّلُ صراعها مع نفسها ، ومن تزايد قوة على قوة أخرى ، وتتكاتف فى تنظيم واحد يتمثل فى التقدم والحياة ، لأنها فقط فى صراع مستمر ودائم مع أسس جديدة لهذا الصراع الذى يتكرر» ، ويستطرد ديمبوفسكى فى فقره تالية من كتابه (مختصر الكتابات البولندية) .

« . . . هناك أناس لهم قلوب صغيرة وفكر متجمد يعتقدون أن الفئات الشعبية لن تقوم لها قائمة ، وأن الثورة لن تتدخل ، ولن تحارب من أجل قضايانا حتى الموت . من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يحبهم ، إنه بالكاد سيد متعالٍ ، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الإخلاص لها .

أحبوا الشعب فحسب ، وأعلنوا عليه الثورة الاجتماعية ، وسوف يؤمن بكم ، ويذهب وراءكم ، حتى لو اتجهتم إلى جهنم . أحبوا الشعب فرادَى ، وأخبروه بكل وضوح عن كل شىء ، أظهروا له الحقيقة : وهى أن الثورة ـ بالنسبة لنا ـ حتمية تاريخية ، وسيأتى الشعب معنا لنقوم بالثورة ! » .

بعد عام ١٨٤٠ ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدتْ ملامحها بارزة فى وارسو . . كان الاحتلال الروسى يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصمة له ، آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء ، من الكتاب المسرحيين والروائيين حول مجلة (Przeglad Naukowy) (١٨٤٢ ـ ١٨٤٨) ، التى أنشأها العالم ديمبوفسكى وجماعة أخرى من المثقفين ، تبنَّتْ الحركة « الانشقاقية » واتصفت بطابعها الأخلاقى الاجتماعى والفنى ، وأُطْلِقَ على هذه الجماعة اسم : « زُمْرَةُ وارسو ـ Cyganeria Warszawska » وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفيل لينارتوفيتش(١٨) ، والشاعر تسيبريان نُوروِيد(١٩) . فى تلك الظروف السياسية التى أحاطتْ بالحياة الثقافية ، نشأت فى وارسو صالونات ثقافية خاصة ، فوق هذا الجزء من أراضى بولندا المحتلة . وفى فترة لاحقة انتشرتْ الحياة الأدبية والفنية فى « فيلنو » التى كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين ، وأحياها كل من يوزيف إجناتسى كراشيتسكى(٢٠) فى مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum) ، وكذلك ستانسواف(٢١) مونيوشكو ، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية فى السنوات (١٨٤٠ ـ ١٨٥٨) على المستوى الفنى والتربوى ، ونضجتْ كذلك الحركات النضالية التى ظهرت فى الأشعار والأغانى الوطنية للشاعر أرتور زافينشكا ، كما ظهرت المجلات البولندية فى بطرسبورج وفى كييف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسى وتصل إلى عقر داره .

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندى وتشوفه للحرية والاستقلال دون الوعى بالشعور القومى الرومانتيكي . إن التمرد الرومانتيكى الذى نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيما يطلق عليه « الفن الخالص » ـ كانت تدور حوله أساسا حلقة من النتائج الهامة التى لها آثارها الفكرية على الآداب والفنون . إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد ، وأرفعها قيمة للتراث البولندى فى القرن العشرين . ولم تصل الرومانتيكية فى بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومى كما وصلت فى بولندا . فالمضامين التى كانت تهدف إلى تحقيقها هى صنو لمشاكل فلسفية/دينية ، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دافعتْ عن روح الفكر داخل البلاد فى أثناء اقتسامها . ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رَدّ فعل طبيعياً للحرية والشعور بالتفرد ؛ وأضحتْ القضية القومية مَدْخلاً لمعارك نشبت لتتصارع مع « الإله » تارة ، ومع قيم إنسانية تارة أخرى ، تستكشف روح الأمة ، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء . ولقد وقعتْ بولندا فى الأسر طوال

تواجدها بوصفها دولة ، منذ نشأتها في القرن العاشر مرورا بالقرن السادس عشر ، وصولاً إلى القرن السابع عشر ، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شرعيا للمرة الأولى ، ولكن لفترة قصيرة .

وتعود إلى حالة الأسر من جديد ، وترى في نفسها - من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية - مسيح الشعوب المخلِّص ، فتتحمل آلام نفسها وآلام غيرها ، من أجل تحرير الإنسانية . وإذا كانت فكرة « اليوتوبيا » هذه تنطوي على قدر كبير من المثالية ، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقي للرومانتيكية البولندية ، من حيث ظاهرة التمرد من جانب ، وطبيعة الدراما والمسرح التحررية من جانب آخر ، على نحو يغدو معه ذلك كله جزءا لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة ، ويتخذ المسرح - بهذا المفهوم - طبيعة نضالية تعين الشعب البولندى في تحريره .

هكذا ، نرى تكاتفا لتضاد الرؤى الواقعية الحادة في دراما الشاعر سووفاتسكى (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ، ممتزجا بسخرية لاذعة ، وتفكه قاس ، وخيال سيريالى . ويستكمل فسبيانسكى[٢٢] (١٨٦٩ - ١٩٠٧) ، في مسرحياته الشعرية ، هذه الروح في مطلع القرن العشرين ، ولكن في مرحلة تالية من الرمزية والرومانتيكية الجديدة . ويطيل فسبيانسكى بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليصل بها إلى القرن العشرين ، حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تثويرها . إنها بدايات لمرحلة متقدمة ومزدهرة داخل المسرح البولندى . ولقد كان هذا الشاعر الكبير مصلحا من المصلحين المسرحيين الكبار . وكان رساما وسينوجرافيا ، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوجرافيا ، ومن ثم حركة فن المسرح المعمارى والتشكيل بأوروبا في أوائل القرن العشرين . ومع أن فسبيانسكى كان مُعارضا لبعض أفكار « جوردون كريج » ، لكن المصلح المسرحى الإنجليزى قَدَّرَه حق قدره ، وبعد موت فسبيانسكى في الأربعين من عمره ، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندى وأفكاره ورؤاه في مجلته الهامة : (The Mask) عام ١٩٠٩ يسطرها بقلمه ليون شيللر[٢٣] (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ، وكان يعد آنذاك أهم المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق ، لقد قدم « شيللر » الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندى بأساليب فنية متجددة . وقد طرقتْ الدراما أبواب المسرح في مرحلة « الحداثة » (Modernizm) وفي زمن لاحق لها ، حتى أن « فسبيانسكى » أَخْرَجَ (الأجداد) في كراكوف برؤية تتسم بروح التجديد في الفورم المعمارى والصياغة الدرامية ، وبعد الاستقلال الأول لبولندا في عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويين السياسى والفلسفى ، لنكتشف في أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية ، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطليعى العالمى لهذه السنوات ، وبتيارات مثل التجريب الخالص و « البنيوية » و « التكعيبية » . ويتميز إخراج شيللر في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر « المجاميع » البشرية وتنظيمه فوق الخشبة ، وذلك ليمثل بهذا العنصر (التيمة) الكيانات الشعبية ، ومصائرها في التاريخ النضالى . إنه يقترب كثيرا من أسلوب المخرج الروسى « أيزنشتين » في أفلامه ، « وبرنهاردت » في مسرحه الملحمى الاستعراضى ، «وبيسكاتور » في مسرحه السياسى ، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المونتاج الوثائقى للأحداث ، ويجمع كل ذلك في « سينوجرافية » توجدُ مفردات العرض في صيغة تقترب من الفنون التكعيبية التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناشكو[٢٤] (Pronaszko) داخل رؤيته السينوجرافية متعاوناً مع المخرج شيللر . ولقد كانت هذه الأعمال تتسم في تكوينها بالطابع السياسى الراديكالى المعاصر للأحداث النضالية .

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية « بالطليعية » - في هذه المرحلة - ليس مجرد حادث عرضى ؛ فالرومانتيكية البولندية تهمل بشكل غير متوقع الواقع المتاح ، وتعوذ بوعى إلى استلهام الماضى ، تستشرف فيه المستقبل ، وتطالب في أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغييره إلى أن يؤدى بها إلى الحرية الشاملة . وهنا يتماثل الفن مع الحياة ، ويصبح المسرح متطابقاً في رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية . ويكمن استقراء الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها إيقاعا تمهيديا ؛ ويعتمد التمهيد بهذا المفهوم على اختبار الفرد لوضعيته في مواجهة قضايا ملحة تتسم بسَمْتِها التوترى المعرفى الذى يتعدى المسرح بفضله

الحدود ، داخلاً فى معيار كونى جديد ، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة ، كما يتعرفها الإنسان فيه بكليته ، بشكل ملموس ، وليس بواسطة منظور مثقف ، أو سلسلةٍ متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودة النطاق لهذا الفهم للعالم ، لمعرفته واكتشافه عن طريق الإنسان نفسه ، وبهذا نبنى جسرا محايدا تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المصطبغة بصبغة « باروكية » (Baroque)« السوقية ـ النبالة » ، « العنف ـ الرقة » ، « الواقعية ـ السلب » ، « الأضحوكة ـ التأليه » .

إن هذه الثنائيات نتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقترابنا من المسرح المعمل « لجروتوفسكى »(٢٥) ، لاكتشاف مفردات لغته الرومانتيكية الجديدة . ويظهر ذلك بفضل « التعارض المتداخل » لفكر ييجى جروتوفسكى ، ومفهومه المسرحى للدراما الرومانتيكيين(٢٦) . فمصطلح « التعارض المتداخل المشترك » يمكن لنا فهمه ـ لدى جروتوفسكى ـ عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحى جديد ، حين كان يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيلى بشكل خاص ، والأداء المسرحى بشكل عام . عامل جروتوفسكى نصوص الرومانتيكيين بقسوة مبضع الجراح ، وصفاء الصوفى وخشونته ، لكنه لم يتعامل معها مثل ليون شيللر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته ، بل بوصفها ملهما لإبداعاته المسرحية . كما استخرج جروتوفسكى منها عالمه المتفرد الذاتى الذى يبحث فيه عن حريته بوصفه فناناً ، عبر حرية « الكلمة » التى يتعامل معها كالخبز اليومى . ونكتشف عند جروتوفسكى تكثيفا إبداعيا لبعض القضايا التى تهمه هو فى المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية ، والحرية والدين أو العقيدة ، على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافى للوجود الإنسانى برمته ، ومسار للقضايا التى تهتم بأقدار الأفراد وسماتهم الإنسانية ومكوناتهم الشخصية ، ويستوحى جروتوفسكى كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه ، كالطقوس المنبثقة عن العقيدة ـ أيا ما كان منبعها ـ ليُعَرى بها بطله الإنسان من أنانيته فيحرره من قيوده ، ويحيله فى مسرحه إلى إنسان مقدس ، أصبح حرا من كل شىء إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير . ويستوحى جروتوفسكى كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها عاملاً مشتركاً يتواصل فيه العرض المسرحى مع المتلقى فى وحدة فنية مشتركة بين « خشبة المسرح ـ الجمهور (المتلقى) » وينتقل كذلك من المسرح المرئى الثرى بزخارفه إلى « المسرح الفقير العميق » من الخارج ، والثرى بما يحتويه من مضامين من الداخل ، وبروح إنسانه الممثل « الحر/المقدس » . ومع ذلك فإن جروتوفسكى كما فعل شيللر : يربط الدراما الرومانتيكية ـ الميراث القومى للأدب البولندى ـ بالطليعية المسرحية ، فيصبح بهذا المفهوم رائداً من روادها . كانت هذه « الطليعية » فى تلك السنوات « صادمة » ، ولم يكن من اليسير فهمها أو تقبلها آنذاك ، فلقد هدمتْ كل معاقل الزخرفة المسرحية الخارجية ، لتحرر الممثل/الإنسان من كل قيودها ، وتتعامل مع النص والممثل بقيم فنية جديدة . ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض لجروتوفسكى ، واتُهم بالإلحاد ، لما وصل إليه فى مسرحه ، فقد بلغ تحرر الممثل عنده ، إلى أن تحرر متفرجه كذلك ، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق خشبة مسرحه وعبر ممثله « المقدس » ، وما يقدم فوق الخشبة من قضايا قومية إنسانية ، تتخذ فى مسرحه ضربا من الإرهاص بالحرية الذاتية المتكاملة .

يحاول جروتوفسكى فى عمله المسرحى الهام (الأمير الذى لا يثنى) Ksiaze Niezlomny أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله ، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية ، كما نراها عند كُتاب الدراما الرومانتيكيين البولنديين . إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم ، ويحاول تفسير كل ما وراء « الكلمة » وما هو « فيزيقى » ، لكل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو رمزية ، إنه يصدم بسهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفنى المعيش فوق الخشبة ، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله ، ومسئوليتهم المخيفة تجاه أمتهم وتجاه الإنسانية ، والعالم أجمع . وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل فى مسرحه ؛ فيشيع حريته داخل متلقيه ؛ « تلك المسئولية التى تقود البطل إلى الجنون وإلى القداسة فى آن »(٢٧) ، حيث لا يختلف بطله فى تكوينه الداخلى عن هويته . ويتمركز كل ذلك فى ممثل جروتوفسكى الذى يقترب من شخصية الصوفى فى إيمانه ومعايشته وتماثله لما يتلبسه ويمثله ، ونشاهد ذلك فى أنقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكى الرئيسى : Cieslak ، بداية من معاناته المنبثقة عن « القسوة

مع النفس والجسد » ، مروراً بطبيعة الممثل ذاته ، عندما يصبح « شهيدا » لما يقوله ولما يفعله حتى ينضج شعوره بالتطهر ، وصولاً - كما يقول جروتوفسكى نفسه - إلى « التضحية بالنفس من أجل صدق الحركة ، وحرية التعبير ، وتطهير البواعث »(٢٨) .

وللمرة الأولى فى بولندا - وربما فى العالم إذا اتفقنا على التحديد العلمى لبدايات هذا المسرح - يصبح معمل جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى فى عالمنا ، الورشة التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور . وأعنى المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى ، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير ، بواسطة ممثليه داخل مسرحه المعملى . على أنّ أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجيه ، فى المسرح ، يبحثون عن حريتهم المفقودة ، ويعشرون عليها معروضة فوق الخشبة ، تتماثل معهم ، تمثل إلهاما لقدراتهم الإبداعية، وباعثا على تحركهم الدرامى الفعلى داخل واقعهم اليومى . ولا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا .
ففى الوقت الذى دانت القضية الفنية عند ليون شيللر - المصلح المسرحى الكبير - تعامُلُ بأسلوب محافظ ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية ، بفضل الإخراج المرئى فوق الخشبة باستغلال كل الأدوات المسرحية من إضاءة وسينوغرافية(٢٩) ومشاهد جماعية ، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة ، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يُعبَّر عنها داخل صالة عارية عريا كاملاً ، يقبع فى مركزها ، أو فى إحدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته ، ليعبر عن ألمه وتحرره الداخلى . ولم تكن هذه الوسائل ، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية ، ولكنْ عَبْرَ الشعور والأحاسيس المُقَطَّرَه ، وبواسطة الحرية الداخلية للممثل ، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيرا عن نفسه ، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها ، حيث يتفهم - بشكل مكثف - ليس فقط قضيته الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح - بل يتفهم العالم بِخَبَلِهِ وليس بمدلولاته المنطقية ، بل بشموليته وكليته .

فالمضامين اللالفظية والخالية من المعنى أو تكاد ، قد اتخذتْ عند جروتوفسكى طبقة كلامية . ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوتى ونَحوالمواقف الحركية للجسد ، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق . ومن الطبيعى كذلك أن يركز جروتوفسكى تركيزا كبيرا على سحر الكلمة ، ولكنْ من خلال نبض إيقاعها ، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية ، غير أنه لم يُلْقِ بالاً لطبيعة علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها ، وبكل ما هو ليس مسرحيا . فمع اختزالها فإنه يهدم شيئا هاما : تلك الطبيعة الثنائية « الباروكية » الرومانتيكية . أما الالتزام الحرفى بالكلمة ، والمعاناة الجسدية والتصوفية ، فلها عند الرومانتيكيين مدارُها الثانى : اللا تجسيد ، ومنطقة التفكير والخيال التى يرادُ معرفتها حتى فوق خشبة المسرح ، فهى منطقة سريعة التسرب - « كالهواء » - فيما يقول الكاتب الرومانتيكى سووفاتسكى ، وتلك فقط توجد فى بقايا الكلمات . لذلك من الضرورى القول بأن جروتوفسكى قد عَبَّرَ عن تلك المشاعر والوعى الباطن الداخلى الرومانتيكى كثيرا ، ولكن ليس إلى النهاية ، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها . أما تلك التى أثارت قريحته الفنية ، فقد عبَّر عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معمله المسرحى .

وتعد المرحلة الرومانتيكية لعمل « مسرح المعمل » فى سنوات (١٩٦١ - ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها . فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكى مرحلة جديدة - ربما يكون عن غير قصد رسمى مباشر - لتجسيد الرومانتيكية فوق خشبة المسرح ، حيث النضال مستمر ؛ والشعب البولندى ما يزال يبحث عن حريته كى يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله .

فى عام ١٩٦٥ يقدم المخرج المسرحى الطليعى كونراد سفينارسكى(٣٠) « الكوميديا اللاإلهية » للشاعر البولندى زيجمونت كراشينسكى بادئا سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانتيكية التى تنشد الحرية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكى ليست لها علاقة مشتركة بالمسرح المعملى لجروتوفسكى ، حيث قدم سفينارسكى عُروضه المسرحية بمسارح محترفة تقليدية وغير تقليدية فى تقنياتها ، بأساليب

ورؤى غير تقليدية ، وهو مسرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيللر ـ فليس به مجاميعه ، ولا تأكيداته المرتبطة بالرسائل السياسية المباشرة . ولكن « سفينارسكى » يقوم فى عروضه بكشف حساب مع التاريخ الاجتماعى البولندى ومع الأيديولوجيا القومية ـ وقد أدى شيللر هذا الدور جزئيا ، ولكنْ بأسلوب يتسم بالبداءة ، أما سفينارسكى فينظر إلى هذا التاريخ وإلى تلك الأيديولوجيا عبر منظور التجارب المريرة للأربعين سنة الأخيرة فى أوروبا ، فيرى فى الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا ، كما يرى أنه يُنوى داخله قَدْراً من الفكاهة والسخرية الرومانتيكية يعيد فيها ثانية توازن الكلمة ، ذلك الذى كان يُعدُّ عن جروتوفسكى خاليا من المعنى أو يكاد .

وهذا ما يجعله مختلفاً عن جروتوفسكى وقريبا منه فى آن . فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعى القومى للمتفرج ليستثير حريته ويناشدها ، وذلك بإشراكه فيما يقع فوق خشبة المسرح ويحدث ؛ بأسلوب يوقظه من غفوته ، لكن سفينارسكى يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحى ليُسَخِّرهُ لتناقضات الواقع وأضداده ، والسخرية ببطله ، والتعاطف معه فى آن ، مفضلاً الاعتماد الواضح على المقومات الفيزيقية للممثل مثل جروتوفسكى ، حتى تصل الحقيقة المنشودة باللعب على أدوات كيان الممثل بكامله . ويمكن العثور ـ هنا ـ على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة ، لكنها قريبة الصلة بمقومات معمل جروتوفسكى فيما يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكية . إن عمل جروتوفسكى الراديكالى داخل المادة الرومانتيكية يثمر أيضا لحظة نهايته ، للبدء فى مرحلة « الخلاصة » ، وتؤكدها أعمال سفينارسكى التى كانت لها بصمات غير عادية وعلامات فى طريق مسرح اليوم الذى فقد كثيرا من ملامح أصالته وتجريبيته .

إن تجارب المسرح الرومانتيكى البولندى تعد « ثيمة » رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والإبداع الذى اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتثوير القضية الحياتية اليومية من جانب ، ولتحرير العمل الفنى من جانب آخر ، وتحرير الفكر من قيوده فى نهاية الأمر . وفى حالة جروتوفسكى نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الإبداع المسرحى الكلاسيكى فحسب ، ولا يقدم تجربة مسرحية بعينها تتوافر فيها ملامح التجريب الفنى الطليعى ، بل يسعى بوعيه إلى أن يُقدم حالة مسرحية . وهى حالة فنية جديدة . إنها « لَفْظُ المسرح » والدخول به إلى الواقع بفضل العلاقات البشرية المباشرة ، أو ما يُطْلق عليه فى المسرح الحديث « محاذاة المسرح Para-Teatr » ، وهى مرحلة هامة فى إبداعات جروتوفسكى المسرحية ، يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله فى المسرح التقليدى ، إلى نهايات معمله المسرحى ، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية « والموتيفات » المتباينة المتسمة بمثالياتها الرومانتيكية . وليس الأمر المهم ـ لدى جروتوفسكى ـ أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلق نظرية جديدة للدراما . . ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن . . فالتاريخ لا يتماثل دائما مع تاريخ المؤرخين . التاريخ واقع ملموس بشكل واضح . إنه ما يحدث . ومن المؤكد كذلك أنه مركز لعب قوى اجتماعية : القهر ـ الحرية ـ الحرب ـ السلام ، العقل ـ الخيال . ويمكن رؤية هذه « التركيبة » عبر عيون مؤرخ أو كاتب ، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للحياة ، تحديا للفرد ، وعبر التاريخ الذى يعد تحديا بدوره لهذه القوى .

ولقد وَظَّفَتْ الرومانتيكية البولندية نفسها للثقافة على مستوى قوانين النص ولوائحه . لكن هذا يجعلها رومانتيكية جامدة ، بينما تصبح الرومانتيكية ـ بوصفها نصاً له أطره ولوائحه ـ إجابة عن تاريخ المؤرخين ، فى الوقت الذى كان التاريخ فى بولندا طوال الوقت حاضرا وشاهدا ، عَرَّافا ومرهصا .

أكان ذلك ينبع من التراث الدينى أو العقائدى ؟ أيمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الوثنية ؟ وكيف لنا أن نتعرف « المنظور الطقسى » الرومانتيكى ؟ ! إنها وضعية لها مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية من أن يكون مجرد « نموذج » للوضعية المسرحية التى يشترك فى بنيتها الممثلون المؤدون والمتفرجون المتلقون . وليس ما نعنيه هنا هو استخدام الكلمات ؛ ففى الأزمان التى يتوحد فيها النضال البشرى أمام الأزمات ، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتى ، يطلق عليها جروتوفسكى

« النقش فى الداخل » يعنى شيئا أقرب ما يكون « للطبع فى الذهن » . بهذا المعنى نقترب أكثر من « الوضعية الإنسانية » التى تصبح أكثر اتزاناً واتساقاً مع الإنسان . لقد صاغ الشاعر ميتسكيفيتش الأمر على هذا النحو : « ما نتعطش إليه فى مسرحنا ، هو أن يكون بطلنا « إنسانا كاملاً » . . إنسانا بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة » ، ويعنى جروتوفسكى بالإنسان ـ وفقا لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش ـ ذلك الذى يكون محاربا ومشاركا فى صنع التاريخ ، وفى حياة وجوده ، إنسانا قد اختار حريته . «وعلى هذا الإنسان ـ وفق ما يؤمن به ـ أَنْ يهب نفسه بالكامل لما يفعله» إن إنسانا كهذا ينبغى أن يملك فى داخله ـ كما يرى ميتسكيفيتش ـ « نظاما متميزا من المشاعر » ، ليستطيع أن يمسك بالحرية التى تمس وجدانه فيصبح حرا .

قد نتساءل هنا : « هل اتسم إخراج مسرحية « أكروبوليس » التى قدمها جروتوفسكى فى عام ١٩٦٢ بأسلوبها الطليعى ؟! . يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعيا ، فالأحداث الدرامية لمسرحية (أكروبوليس) للكاتب الشاعر البولندى فسبيانسكى تدور فى كاتدرائية « فافل » بكراكوف القديمة . فى مقابر هذه الكاتدرائية لا يدفن الملوك فحسب ـ ولكنْ يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى « رسل الكلمة » . ومصطلح الرسول يعنى به « المرهص » و « النبى » . إنهم شعراء المسرح ميتسكيفيتش وسووفاتسكى، إنهم شعراء الكلمة ويلاحظ من خلال هذا المفهوم ، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية ، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى . « عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة ـ يستطرد جروتوفسكى ـ كانت مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة ، وترتبط ارتباطا وثيقا بوجودها الشرعى تحت احتلال مستعمر غير شرعى . وفى معظم أنحاء البلاد ، كانت اللغة البولندية ممنوعة .وكان الاستعمار البروسى، على سبيل المثال ، وإلى بدايات القرن العشرين ، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم ، وإذا حدث ذلك ، فإنهم يموتون بالخوازيق !(٣١) فى هذه الوضعية التاريخية ، كان **المَخْرج الحقيقى للأمة فى تحريرها هو الثقافة »** .

لذلك دُفِنَ هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لأمتهم ، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة ، والمرهصين بمستقبلها . إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضبابى . ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز ارتباطا وثيقا ـ مثلما يحدث فى بلدان أخرى ـ بفئة كفئة المثقفين (Elite) ، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق ، إن القومية تعنى الوعى القومى ، وتبدأ هناك عندما ينشد شعبٌ حريته ، واضعا فى الاعتبار حريات شعوب أخرى ، تتعطش لاستقلالها الفكرى والروحى . بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الإنسانى ، والرومانتيكية ، تجسيداً لهذا الكبرياء ولقوى المقاومة . لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة .

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبى تتميز بأنها ترينا الحوار الداخلى للفكر ، صراعا للأضداد ، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكِّل وضعية الإنسان داخل مجتمعه ، وهى ليست مجرد إشكالية شكلية « من رومانتيكية مسرحة الروح » أو « مسرحة المشاعر » ، بل هى مسألة ديالكتيكية تشمل وجهات نظر ، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات ، تأكيدا لحرية المسرح ، وحرية الإنسان بالضرورة .

الهوامش :

(١) فواديسواف جومووكا Wladys law Gomulka (١٩٠٨ ـ ١٩٨٦)
حزبى ، كان منتميا للحركة العمالية الدولية . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، بذل جهودا كبيرة ، هادفاً لإقامة السلطة الشيوعية فى بولندا . اعتقل عام ١٩٤٨ . خرج من المعتقل عام ١٩٥٥ ، أى بعد موت ستالين فى عام ١٩٥٦ ، أعيد تقييمه الأيديولوجى واختير زعيما للدولة البولندية . فى عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة ، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى والاجتماعى للبلاد ، اضطر جومووكا أن يتنازل عن الحكم .

(٢) **IV** Rok (119) Nr 10 : zycie warszawy

(٣) آدم ميتسيكفيتش : **Adam Mickiewicz** (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥)
أشهر الشعراء البولنديين فى القرن التاسع عشر على الإطلاق . فى بدايات إبداعاته واصل إحياء المذهب الكلاسيكى ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين ، معبرا تعبيرا واضحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤ اهم . فى عمله الشعرى الهام «أنشودة للشباب» (١٨٢٠) ، أكد الشاعر على رؤ يته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبذولة المتأنية ، والتى تقف أفكارها على النقيض من جفاف العقلانية ، وتبقى التيار المعبر عن المشاعر والعقيدة . كان هذا الاتجاه مدخلا لإيضاح مناطق غير مفهومة «للعقل» كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامجه الشعرى ، كانت عودته إلى الخيال والتنبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر ، كى ينفذ التوازن الأخلاقى داخل الشعور الإنسانى ، وتتعمق دراسة معنى الحياة . تعد مسرحيته الشعرية «الأجداد» أهم عمل مسرحى لميتسكيفيتش ، بل إن الشاعر يعد أعظم مرهص لمستقبل الشعب البولندى .

(٤) الزولتى البولندى : تعادل هذه العملة آنذاك القرش صاغ المصرى ، وذلك منذ أكثر من عشرين عاما .

(٥) أنجى فايدا :**Andrzej Wajda** ولد فى عام ١٩٢٦ ، مخرج سينمائى ومسرحى . واحد من أشهر المبدعين المعاصرين فى السينما البولندية والعالمية . قام بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة ، مستفيدا من الأدب الروائى ، تعبر أفلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية . فى أثناء الإعداد لتغيير النظام الشيوعى وإبداله بنظام ديمقراطى ، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» ـ أخرج فايدا عدة أفلام ، تعكس بوضوح الأحداث الجارية : «الإنسان من مرمر» و«الإنسان من صلب» وفيلما وثائقيا عن التضامن وبالإضافة إلى أفلامه الروائية الهامة التى تحسب له تاريخيا مثل :«القنالع «ماس ورماد» و«كل شىء للبيع» و «دانتون» و «دكتور كورتشاك» «وماكبث» وغيرها . يساهم فايدا حاليا بجهوده الفكرية فى البرلمان البولندى فهو عضو فيه . من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفسبياتسكى ، «المجانين» لدستويفسكى ، «العاصفة» و«هاملت» و «حلم ليلة صيف» لشكسبير ، «المهاجرون» لمروجيك وغيرها من الأعمال المسرحية . كان أهمها على الإطلاق تجربته المسرحية **Nastasia Filipowna** التى قام فيها بالتجريب فى العلاقة الديالكتيكية لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحى ، وبالممثل واشتراك الجمهور الفعلى ، ليس فقط فى مشاهدة بروفات العرض المسرحى السبع والعشرين ، بل مساهمته ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ فى تشكيل نسيجه ، منذ بدايته حتى نهايته . إن فايدا يقوم فى هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المتفرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية فى تكوين العمل المسرحى .

(٦) انظر : Sartre par lui- même Francais jeanson ص ص ١١ ـ ١٢، عام ١٩٥٨ .

(٧) د . محمد غنيمى هلال : **النقد الأدبى الحديث** ص ٦٤٤ .

(٨) يوزيف شاينا : **Jozef Szajna** ولد عام ١٩٢٢ ، مصور (رسام) ، سينوجراف ، مخرج مسرحى ، يُلزم شاينا نفسه بوصفه فنانا بانضباط العرض المسرحى وخدمته ، لرؤ يته (البلاستيكية) التشكيلية . فى أعماله نشاهد ثورة مسرحية إصلاحية من نوعية جديدة . فى البداية كان يكيف تصميماته للرؤ ى التفسيرية لمخرجين آخرين . لكنه أنشأ فيما بعد مسرحاً ، يهمه فيه أن يعرض رؤ اه التشكيلية وتفسيراته المسرحية ، محللا فى نفس الوقت بوصفه مخرجا العمل المسرحى ، باعتباره انعكاساً للرؤ ية السينوغرافية التشكيلية ، لكل ما هو متواجد ، ولكل ما يحدث دراميا فوق خشبة المسرح . كانت مسرحية «المفتش العام» لجوجول ، أول عمل مسرحى له . وهى تعد جنونا مسرحيا فى مجال السينوجرافيا التشكيلي . إن عالم مسرح هذا المبدع ، كان زاخرا بمختلف المهمات المسرحية «قطع الاكسسوار» التى ترمز لتلك الكوابيس التى تتضمنها مسرحياته . حوفظ فى هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية . من أهم منجزاته المسرحية هى (Replika) و «الكوميديا الإلهية» .

(٩) د . محمد غنيمى هلال : المصدر السابق ـ انظر هامش ٧ .

(١٠) سارتر : انظر مقدمة سارتر لمجلة العصور الحديثة عام ١٩٤٥ .

(١١) انظر هامش رقم ٣ .

(١٢) زيجمونت كراشينسكى **Zygmunt Krasinski** ١٨١٢ ـ ١٨٥٩ .
شاعر مسرحى بولندى . من أهم ممثلى التيار الرومانتيكى فى المسرح البولندى للقرن التاسع عشر . فى إبداعاته غالبا ما يربط فكرة صراع الفرد مع العالم ، برؤ ية الثورة المنتصرة للجياع والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط ، ورجال المصارف ، وأصحاب المصانع . يتعامل فى مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمه المتهالكة ، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامى ، وفقدانهم للقدرات الإبداعية والفكرية للتغيير . من هنا نشعر فى أعماله برؤ ية «أبوكاليبسية» مستحيلة تمتزج بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها ، الناشئة عن لا وعيهم التاريخى بفكرتها وجوهرها . كان أهم عمل من بين إبداعاته الشعرية/الدرامية هو مسرحية «الكوميديا اللا إلهية» .

(١٣) بوليوش سووفاتسكى **Juliusz Slowacki** (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) .
شاعر مسرحى . يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكى الضلع الثالث لمثلث الشعر القومى المسرحى الرومانتيكى البولندى فى القرن التاسع عشر . بل إن عند تأريخ الحركات التحررية فى بولندا يعتبر سووفاتسكى أهم شاعر فى جيله ومثيرى الثورة . لقد عبر عن إحباطاته وقيامه بكشف الحساب مع التاريخ والحياة ؛ كما أبدع فى مرحلة الثورة درامات Kordian و Baladyna و LillaWeneda التى تعد جميعها ملمحاً رئيسياً من ملامح التراث الدرامى البولندى . ففى كورديان يتهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق فى الرؤ ية التبشيرية التقليدية والشرعية . أماق

«بالادينا» وليلا ـ فينيدا» فيحاول الشاعر العثور فى عالم الموتيفات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية ، كما أنه مزج بتميز وقدرة الموتيفات المأسوية بالملهاوية ، والفانتازيا بالواقع فى نسيج متوحد متفرد .

(١٤) كونراد فاليترود **Konrad Wallenrod** من تاليف الشاعر المسرحى ميتسكيفتش ، قدم لها بمدخل لميكيافيلل : «عليكم أن تعرفوا ، أن ثمة نوعين من المعارك : ضرورة أن تكون ثعلبا أو أسدا » إن كونراد بطل الملحمة الشعرية ، هو بطل يُقرر القيام بالفعل الدرامى عبر الأسلوب «الثعلبى» الذى يضعه أمام تساؤلات أخلاقية هامة ، بسببها يعانى معاناته الداخلية . إن هذه التساؤلات ما هى إلا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة ، فهو يقع فى هذه المعايشة من خلال اللحظة التاريخية التى يجد نفسه فيها فى مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادىء الأخلاقية . ذكرنا كونراد بالمتمردين ضد العالم أجمع ، ومَنْ على شاكلتهم عند أبطال بايرون ، أولئك المرغمين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادىء الأخلاقية وحدودها . إن كونراد هو إنسان «الشرف المغتال» ، وباعتباره فارسا ممثلا من جيله فرسان القرون الوسطى ، فنكتشف لديه شعورا وطيدا بالأخلاق . لذلك فإن ضرورة اختياره للطريق الذى يجعله «ثعلبا» ، يمزق نفسه داخليا وبشكل حاد . ولعل صورة هذا التمزق هو تردده فى اتخاذه القرار ، فى تأجيل الفعل ، ليكون بمقدوره إبعاد لحظة انكسار المبادىء الأخلاقية داخله ، وتأجيل الفعل الدرامى إلى أبعد ما يكون . وفى الوقت الذى يشمل بحبه الكبير روجته المعشوقة ، والتى يحاول إسعادها ، يحقق كونراد أخيرا هدفه المرسوم : القضاء على العدو ، وبالتالى ينقذ الوطن . أما كونراد نفسه فيخسر حياته مقابل إنقاذه لوطنه . بعد أن يلصق بصدور الأعداء الوباء الذى يحمله ليعجل بموتهم ، فيعجل بموته كذلك ، فيكون موتاً لقاء موت . . موتا لقاء الحرية !!

(١٥) كورديان **Kordian** عنوان المسرحية التى تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحى سووفاتسكى . كورديان شاعر صغير ، يولد ثانيه عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكما لتُبعث الروح الوطنية من جديد . كان كورديان فى البداية شابا منغمسا فى أحلامه ، وفى الوقت الذى لم يكن يملك هدفاً لحياته ، كان يعشق حبيبته ومعشوقته عشقا محموماً تَعِسا ، يتعطش للقيام بفعل بطولى ولكن دون قدرة على تحقيق هذه الأحلام ، فنجده محروماً من القدرة على التحرك . ولذلك فإن السمات الرئيسية الممثلة «لمرضى العصر» تؤدى بكورديان إلى القيام بفعل الانتحار ، على الرغم من شعوره بلا جدوى موته ، فهو إنجاز غير ضرورى ، كحياته الحالة وعشقه التعس . وأمام مواجهة الأحلام للواقع ، تعانى روحه تغيرا كبيرا يولد ويبعث فى كورديان . إنه حب الوطن وضرورة القيام بالفعل البطولى ، تتسم أفكاره بطابع جمهورى مستقل وثورى مباشر ، تتشكل فى شعارات تسعى لقلب نظم الحكم الفاسدة ، وإيقاظ الشعوب وبعثها للقيام معاً بالفعل الثورى الحتمى .

(١٦) السيد تادووش **Pan Tadeusz** : ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامى آدم ميتسكيفتش ، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاقطاعية/الرأسمالية تحمل هذه الملحمة داخلها عذوبة الغنائية الشعرية ، والشوق لسنوات الطفولة . يرينا هذا العمل الملحمى إرهاصة الكاتب لمستقبل المجتمع البولندى الحديث .

(١٧) « الكونفودرالى بارسكا » : هو اتحاد الارستقراطيين البولنديين المسلح ، تكون فى عام ١٧٦٨ ، كان جوهر هذا الاتحاد/الكونفودرالى ينحصر فى قضيتين هما : خلع الملك والوقوف بالمرصاد ضد التدخل الروسى فى بولندا من خلال إشتباكاته مع العدو فى معارك ضارية . توقفت هذه الحركة عن الوجود فى اللحظة التى فرضت فيها القيصرة « كاترين » نفوذها على بولنده فى عام ١٧٧٢ .

(١٨) تيوفيل لينارتوفيتش **Teofil Lenartowicz** (١٨٢٢ ـ ١٨٩٣) شاعر بولندى ، محاضر الأدب السلافى بجامعة (بولونيا) فى إيطاليا . تمثل أشعاره قصائد غنائية ، انطباعية تقوم على الموتيفات الفولكلورية الشعبية . من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و «إيقاعات قومية» . كتب بالإضافة إلى ذلك أعمالاً ملحمية تاريخية من بينها «معركة ـ راتسوافيتسكى» ، وهى قصائد درامية وطنية تتصل أوثق الاتصال بالثورات التحررية . كان يناضل فى أشعاره ضد التصالحية والتوفيقية .

(١٩) تسبريان كاميل نورويد **Cyprian Kamil Norwid** (١٨٢١ ـ ١٨٨٣) شاعر بولندى . تمثل أعماله جزءا له خصوصيته فى فن الشعر ، بمقارنته بعصره . فإبداعاته لم تفهم فى زمنه ، بل لفظت من معاصريه . اكتشفت معظم أعماله فيما بعد ، وبدأ طبعها فى عام ١٩٠٤ أى بعد موته بسنوات . ويعتبر شاعرا رومانتيكيا لنصرته المتسمه بشموليتها تجاه العالم . إن نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد «التحميمى» ، وتهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تقويمها وتقديمها ونقدها ، متضمنة لا موافقته على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها . ويعد نورويد المتحدث الرسمى لتفسير التاريخ ، عبر النظرة إلى روح الدين ، وليس بحرفيته أو تطرفه ، كان ينظر إلى قضية «التقدم» باعتبارها نوعا من التميز الفردى للإنسان وتكامله . ويعد «خاتم السيدة البيضاء» أهم أعماله الدرامية . كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية ، والكثير من الدراسات الفلسفية والجمالية ، والمقالات والمذكرات والذكريات الأدبية . ويظهر هذا النوع الأدبى الأخير بوضوح فى عمله الهام «الأزهار السوداء» أما التكامل الفنى الذى يطبع أعماله الأدبية ، فيظهر بينا فى رسوماته وتصاويره الذاتية . مات الشاعر نورديد فى فقر مدقع ، بعد أن عاش مع شرذمة من الفقراء الضائعين والشعراء المتصعلكين .

(٢٠) إجناتسى كراشيتسكى **Ignacy Krasicki** (١٧٣٠ ـ ١٨٠١) شاعر ، روائى بولندى ، منذ عام ١٧٦٦ كان أسقفاً ملقبا بالأمير . على رأس قائمة كتاب مرحلة «التنوير» البولندية ، من أشهر ممثلى التيار الكلاسيكى فى الأدب البولندى . فى أعماله يسخر سخرية لاذعة من علاقة التدوين التاريخى ، الذى لا تُمارس عليه العملية النقدية ، بما يطلق عليه بالأعمال التراثية ، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه ـ أى تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه ، كما أنه ينقد نقدا يفضح فيه أسلوب الحياة الاستغلالية للطبقة الأرستقراطية البولندية ، ولعشقها الأعمى لكل ما هو «على الموضة» ولكل ما هو أجنبى . أهم أعماله على الإطلاق : Monachomachia و «الساتيرى» و «زوجة على الموضة والغير» .

(٢١) ستانيسواف مونيوشكو Stanislaw Moniuszko (١٨١٩ ـ ١٨٧٢) أهم مؤلف موسيقى بولندى فى القرن التاسع عشر ، والممثل الرئيسى للأسلوب والروح القومية فى الموسيقى البولندية . مبدع الأوبرا البولندية القومية ، والموسيقى الغنائية الفردية . وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبى ، مع تناوله للقضايا الاجتماعية العامة . توصف أعماله الأوبرالية بالثراء اللحنى ، والتناول الموسيقى المتوافق لأبعاد الشخصيات المسرحية ، وثراء الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية . وتعد أوبرا . هالكا ـ Halka- وهى من تأليف مونيوشكو ـ الأوبرا القومية للشعب البولندى ، قدمت فى العديد من الدول الأوروبية . ومن أهم أعماله الأوبرالية كذلك : «البلاط المفزع» و «باريا» Paria و«الكونتيس» وغيرها .

(٢٢) ستانيسواف فسبيانسكى Stanislaw Wyspianski(١٨٦٩ ـ ١٩١٧) شاعر مسرحى بولندى ، رسام ـ مصور ، مصلح من مصلحى الحركة المسرحية الإصلاحية . فى ميدان الرواية ، أصبح فارسا من فرسان الدراما الرومانتيكية المعاصرة ، خاصة المأساة ، فى بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للقضايا الميتافيزيقية ، وبكارثة القضاء والقدر التى يتعرض لها أبطال مآسيه ، كانت هذه الثيمة نغمة متكررة ومصدرا أساسيا لدراماته ، التى ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومى للبلاد ـ كما نرى فى أعماله الدرامية : «سيلة وارسو» و«اللعنة» و«التحرير» . تعرّض فى أعماله بعمق كبير للتيار الفلسفى والميتافيزيقى من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية ورؤيته الذاتية لها . ففى مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية ، أصبحت القضية المركزية فيها هو أهمية «مشكل» الحياة ، والنظام الأخلاقى الذى أثاره الفيلسوف نيتشه .

(٢٣) ليون شيللر : Leon Schiller (١٨٨٧ ـ ١٩٥٤) مخرج وناقد ومُنَظِّر مسرح ، إن القضايا الفنية التى يطرحها الإخراج/التفسيرى لشيللر . والمستغلة إنجازات الحركة الإصلاحية فى المسرح ، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات ، الاتجاه السياسى ، والاتجاه اليسارى للمسرح الحديث ، مثلما نرى فى إخراجه لأوبرا «البنسات الثلاث» لبريخت ، «فلتصرخوا أيها الصينيون» لترياتكوف ، ثم المسرح الموسيقى . أخرج شيللر عروضا مسرحية مستوحاة من التراث البولندى القديم والشعبى مثل باستوراوكا (Pastoralka)، والعمل الاستعراضى الشعبى : KRAM z Piosenkami

(٢٤) أنجى بروناشكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ ـ ١٩٦١). سينوغراف ، رسام ، واحد من أهم مبدعى حركة الفن الشكلى «Formalism» فى الرسم والسينوغرافيا . تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع المعمارى فى الديكور والأزياء .

(٢٥) انظر : Konstanty Puzyna Grotowski i Dramat Romantyczny, Dialog 3/1980 s. 107-111

(٢٦) نفس المصدر السابق .

(٢٧) نفس المصدر السابق .

(٢٨) الممثل (خياله ، فكره ، نقاط ضعفه) حوار مع الممثل الأول: Ryszard Cieslak بعمل جروتوفسكى المسرحى ـ المصدر ـ مجلة Teatr البولندية ، العدد عام ١٩٧١ .

(٢٩) السينوغرافيا ـ Scenografia : هى الإطار الشامل الواقى لكل العناصر المرئية فوق الخشبة المسرحية : المعمار ، الديكور ، الأزياء ، الكتل ، الإضاءة ، المهمات المسرحية ـ الإكسسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق الخشبة .

(٣٠) كونراد سفينارسكى : Konrad Swinarski (١٩٢٩ ـ ١٩٧٥) مخرج وسينوغراف . من كبار الفنانين المسرحيين البولنديين الذين يقفون بجوار المخرج ليون شيللر داخل التيار الإصلاحى للمسرح . يصل عدد أعماله السينوغرافية فى بدايات نشاطه الفنى إلى ستين عملا.كان سفينارسكى مخرج بريخت ودورينمات ، ولعشقه نظرية بريخت فى المسرح ، تبنى آنذاك «الاتجاه التعليمى البريختى فى العمل الفنى» ليسقطها فى أعماله ، ويقدم من خلالها للقضايا المصيرية التى يتعرض لها الإنسان . وبلا ريب فإن أعمال دورينمات قد أثرت وسائطه ،وتضافر وجود المسرح الملحمى مع عوامل «الباروديا» و «الجروتسيك» فى مسرحه .كانت السنوات العشر الأولى لسفينارسكى تتمركز حول بحثه الفكرى والفنى داخل «الدراماتورجية الحديثة» ، أما السنوات التالية فكانت تنحصر فى إخراجه للأعمال المسرحية البولندية الحديثة ، بالإضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير فى أسلوبه وتناولاته الفنية . تلتقى خبراته وتجاربه المسرحية بتجارب المسرح الأوروبى ليحدث تماس بين مسرحه ومسرح القسوة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعالم ، وفى طبيعة مواجهته له . اما العرض المسرحى ـ فى رأيه ـ فهو رد فعل ذاتى لمرحلة من التفكير فى هموم العالم ، بكل تناقضاته . من أهم أعماله : «مارا ـ صاد» فايس ، «أرتور ـ أوى» بريخت ، «البقة» ماياكوفسكى ، «الأجداد» . و«فويتسك» بشنر ، «حلم ليلة صيف» و «هاملت» شيكسبير . التحرير و«القضاة» و«اللعنة» فسبيانسكى .

(٣١) ييجى جروتوفسكى Jerzy Grotowski فى المؤتمر العلمى الذى أقيم حول المصلح المسرحى وأعماله ، ونظم فى يناير عام ١٩٧٩ فى (ميديولانى) وأشرف عليه مركز المسرح الإيطالى : Centre di Ricerca pen il Teatro وخصصت جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح المعملى .

الأدب الروســى ولـغـة « إيسوب »

مكارم الغمرى

« **الفنان** وحدة هو الذى يُمنح إحساس مرهف جداً بالانسجام فى العالم ؛ **بجمال** **العطاء** الإنسانى وقبحه ، وهو الذى ينقل فى رهافة هذا الإحساس إلى الناس **هذا** الإحساس القوى بالانسجام لا يمكن أن يفارقه فى الفشل ، فى حضيض **الوجود** : فى الفقر ، فى السجن ، فى المرض » .

« سولجينتسين Solzhenitsin

بهذه الكلمات عبّر الأديب الروسى السوفيتى سولجينتسين عن تلك المساحة من الحرية الداخلية التى اعتصم بها بعض الأدباء محافظين بها على أنفسهم ، ورؤيتهم الذاتية برغم الظروف ووطأتها . وقد حاول هؤلاء الأدباء فى ظروف الحصار المشدد حول الكلمة الأدبية البحث عن وسيلة للخروج بأفكارهم من أسر الحظر والرقابة . وقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » .

ولغة « إيسوب » فى الأدب الروسى فى الفترة السوفيتية موضوع كبير متعدد الجوانب ، ومن ثم سنتوقف فى هذه الدراسة عند نموذج من كتابات لغة « إيسوب » من خلال إنتاج الأديب المسرحى والروائى ميخائيل بولجاكوف (١٨٩١ ــ ١٩٤٠) الذى تعكس سيرته دراما الفنان المستقل فى الفترة الستالينية ، ويقدم إنتاجه النماذج المبكرة من لغة «إيسوب » فى الأدب الروسى السوفيتى .

ـ ١ ـ

استقبل التيار الأدبى ثورة أكتوبر ١٩١٧ وهو فى حالة من الديناميكية والثراء فى التيارات الأدبية التى تمثلت فى ظهور جيل جديد من الواقعيين ، يستكمل مسيرة الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ويسير على تقاليدها بعد رحيل آخر اثنين من جيل العمالقة (توفى ليف تولستوى عام ١٩١٠ ، وأنطون تشيخوف عام ١٩٠٤) ، وفى تيارات الحداثة المختلفة التى كانت فى قمة ازدهارها ، وفى ظهور بوادر أدب جديد سُمِّى فيما بعد بأدب الواقعية الاشتراكية .

بدأ الشقاق فى جبهة المثقفين قبل الثورة . واحتدم فى السنوات الأولى بعد قيامها ، بعد أن انقسمت الآراء حول إمكانية بناء مجتمع اشتراكى فى روسيا ، وحول مستقبل الثقافة فى روسيا[١] . ومع بداية الثورة طُرحت بعض الرؤى النظرية النقدية التى بلورت اتجاهات الماركسيين الأول بالنسبة لقضايا الفن مثل نظرية الانعكاس فى الفن ، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ؛ بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، وغيرها .

وسأشير سريعا إلى جانب من الآراء النظرية النقدية التى طرحت فى إطار موضوع « الفن والمجتمع » نظراً لعلاقتها بموضوع الدراسة ، وذلك من خلال آراء الناقد لوناتشارسكى Lunacharsky (١٨٧٥ ـ ١٩٣٣) أحد كبار النقاد الروس الذين ساهموا فى تشكيل الفكر الجمالى الماركسى .

« الفن سلاح »[٢] ، هكذا عبر لوناتشارسكى عن الأهمية الكبرى التى توليها الثورة للفن بصفته إحدى الركائز المهمة فى تدعيم مجتمع الثورة الجديد ، وإذا « كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً ، فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً »[٣] .

الحلم الاشتراكى حمل معه حلما بتحرير إرادة الفنان : « لا يمكن أن تكون هناك حرية حقيقية واقعية فى مجتمع تتسول فيه جماهير الكادحين وتعيش حفنة من المتطفلين الأغنياء » ومن ثم « فالتحرير الحقيقى للشعب يمكن أن يشيد ظروفا واقعية للتطور الحر للفن »[٤] .

عبرت التصريحات الأولى عن الفهم بضرورة وجود « براح » أمام الفنان ، شرطاً لاغنى عنه لازدهار الموهبة ونموها : « الفن الحقيقى الذى يحمل بصمة العبقرية أو الموهبة لا يستطيع التغريد فى قفص . الموهبة التى تتأقلم فى قفص تتحول من عندليب إلى طائر سميل ، من نسرٍ إلى دجاجة »[٥] .

تراجعت المقولات النظرية وافتقدت مضمونها فى مرحلة التطور التاريخى ـ خاصة ـ فى فترة حكم ستالين (١٩٢٨ ـ ١٩٥٣) التى تميزت بالإرهاب الفكرى على الخصوم والسعى نحو إحكام القبضة الحديدية على البلاد بما فى ذلك إحكامها على الفن الذى نظر إليه على أنه ركيزة مهمة فى التعبئة النفسية الموجهة نحو بناء صرح لاقتصادى صناعى متقدم . فى هذا الإطار تمّ فى عام ١٩٣٢ إصدارمرسوم اللجنة المركزية للحزب الخاص « ببيرسترويكا الجمعيات الأدبية والفنية » والذى تم بمقتضاه إلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة (فى موسكو وحدها كان هناك أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة) وتأسيس اتحاد مركزى للأدباء السوفيت ، تولى الإعلان عن مذهب الواقعية الاشتراكية بوصفه إطاراً فنياً واحداً ينساب من خلاله الأدب السوفيتى[٦] .

ولم يتضح للتو مفهوم الواقعية الاشتراكية . وبدأت تظهر التعريفات الأولى لها فى الفترة ١٩٣٢ ـ ١٩٣٤ ، فعرفت بأنها « خليط من أحداث الواقع وأكثر الصور بطولية » ، و« خليط الواقعية والرومانتيكية » (الواقعية/المثال الأعلى) . ولكن أشير إلى بعض سماتها مثل تصوير « البطل الإيجابى » ، و« حزبية » الأدب والتفاؤل ، والأفق الاشتراكى ، و« الموقف النشط للفنان ، والفن وبطله الإيجابى تجاه العالم من أجل إعادة بناء الحياة »[٧] .

وفى إطار التعريف بالواقعية الاشتراكية أُبرزت بعض النماذج الأدبية بوصفها قدوة ، مثل رواية جوركى (الأم) ، ورواية فورمانوف furmanov (تشابايف) ، و(التيار الحديدى) لسيرافيموفيتش serafimovich ورواية (الاسمنت) لجلادكوف Gladkov وغيرها .

وقد أثار الإعلان عن الواقعية الاشتراكية جدلاً فى وقته ، ورفض البعض « الفهم المدرسى للواقعية الاشتراكية وتحويلها إلى عقيدة جامدة ميتة »[٨] . ولم تفلح الأصوات المعارضة فى مواجهة الموقف و بدأت منذ التأسيس الرسمى للواقعية الاشتراكية المرحلة التى صارت تلقب بفترة « الهجوم الأعظم للرقابة » .

- ٢ -

الرقابة على الأدب وملاحقة الكلمة الأدبية الحرة ليست بدعة من ابتكار النظام السوفيتى ؛ فتاريخ الرقابة على الأدب الروسى قديمٌ ، تعود بداياته إلى أوائل القرن الثامن عشر ، حين تم تأسيس الرقابة الرسمية فى روسيا . « سأظل عزيزا على شعبى ، لأننى أيقظت بقيثارتى مشاعر طيبة ولأننى باركت الحرية فى زمن قاس » .هذه الكلمات التى يحفظها الروس عن ظهر قلب قالها الشاعر الكبير بوشكين الذى عاش مطارداً منفياً من السلطة القيصرية ، إلى أن زُج به فى مبارزة أودت بحياته هذه الكلمات صارت جزءاً من التقاليد الإنسانية للأدب الروسى وقدره ، وفى هذا القدر يجد الأدباء اللاحقون العزاء . يتذكر سولجينتسين - أحد ضحايا الفترة السوفيتية - معاناة الأسلاف : « لم تكن الحياة عند الأدباء المهمومين بالحقيقة - وهى لا تكون ولن تكون - سهلة ، فالبعض كان يضايق بالوشايات ، والبعض الآخر بالمبارزة ، ومنهم من كانت تُحطَّم حياته الأسرية ، ومَنْ كان يُدفع به إلى الإفلاس أو إلى الفقر الأزلى المدقع ، ومنْ كان يُرسَل إلى مصحة الأمراض العقلية ، والسجن ، وفى أحسن الظروف مثلما حدث مع ليف تولستوى جُرح صدره بحرقة من الداخل . ومع ذلك فالمبالاة ليست بأن يعرفك العالم ، بل على العكس فلتُدفن فى قبو حتى لا يقدِّر الله ويعرف العالم قدر أدبائنا الروس ، والروس السوفيت . لقد تكشَّف الآن أن راديشف كان يكتب شيئا ما مهما فى الفترة الأخيرة من حياته ، وكان يعمل على إخفائه فى عمق وتبصر ، على نحو عميق ، حتى إننا الآن لا نجد ولا نعرف ما أخفاه . وقد كتب على نحو فكهٍ الفصل العاشر من (يفجيني أو نيجين) مستخدماً الشفرة ، وهو أمر يعرفه الجميع . أما تشادايف فالقلة هى التى تعرف كيف كان ينشغل بالكتابة السرِّية . لقد كان يوزع صفحات مخطوطته فى الكتب المختلفة فى مكتبته الكبيرة »[٩] .

— ٣ —

ما الاختيارات التى طرحت نفسها أمام الأدباء الروس السوفيت فى ظروف المنهج الأدبى المقرون برقابةٍ مشددة ؟

١/٣

وبصدد انصياع الكتابة لإطار المنهج ، يمكن التمييز بين أدباء توافقت رؤاهم « وحزبية » الأدب ، وتمكنوا من تكييف مذهب الواقعية الاشتراكية للموهبة الأدبية الكبيرة ، وشيدوا أعمالا فنية لها مكانتها ، منها رواية « الدون الهادىء » (١٨٢٨ - ١٨٤٠) التى حصل بها شولوخوف Sholokhov على جائزة نوبل . وثمة أدباء كتبوا فى إطار منهج الواقعية الاشتراكية بآلية ، أدت إلى ظهور مؤلفات تقلِّد النماذج القدوة على النحو الذى كانت تشيِّد به الأيقونات فى القرون الوسطى ، حيث ينقل الأديب عن النماذج لا « الكاركتر » وحدها ، بل يكرر النموذج فى الحبكة والأفكار إلى حد إعادة بعض الكليشهات اللغوية[١٠] .

وهكذا اختفت من كثير من المؤلفات الأدبية فى تلك الفترة مشاهدُ « وصف القتل ، والوصف المسهب للأمراض ، وملايين الحالات من الموت المرعب والجوع وآلام الواقع »[١١] .

٢/٣

أمّا خروج الكتابة عن إطار المنهج ، فقد كان يتعين على الأديب فى هذه الحالة « إما الصمت الطويل الإجبارى أو الاختيارى ، أو عدم الصمت الذى كان يعنى حينئذ السام ايزدات ، أو (النشر الذاتى) حيث النتائج المتنوعة ، من السجن فى معسكر أ . مارتشينكو إلى الفصل من اتحاد الأدباء »[١٢] .

وإزاء الضغوط وحملات الاعتقالات التى واجهت الأدباء بدأت عام ١٩٣٦ هجرة الأدباء والمثقفين الروس إلى الخارج وتعاقبت جماعات الهجرة حتى فترة الستينيات .

٣/٣

أمّا البحث عن وسائل ملتوية للكتابة ، فقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » التى تعد تقليداً قديماً للكتابة الأدبية اعتمد عليه بعض الأدباء الروس فى القرن الماضى . وتمثل هذا التقليد فى الكتابة بالاعتماد على نظام الشفرة واللجوء إلى الرمز والتعتيم والتلميح وسيلة للتواصل بين الأديب والمجتمع . لقد صارت لغة « إيسوب » اسماً اصطلاحياً لهذا الشكل من الكتابة الأدبية التى يُعرِّفها المعجم الموسوعى الروسى على النحو التالى :

لغة « إيسوب » وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار بمساعدة الإيماءات والإشارات والاستعارات وخلافه . وقد أخذت تسميتها عن اسم كاتب الأمثولات الإغريقى « إيسوب » . وقد لجأ إليها الأدباء فى الأدب الروسى والكتابات الاجتماعية نظراً لاعتبارات الرقابة (دبرولوبوف ، سالتيكوف ، شيدرين وغيرهم)[١٣] .

وقد صارت لغة « إيسوب » فيما بعد ، فى الفترة السوفيتية ، حلاً لبعض الأدباء للخروج من مأزق المنهج الفنى المفروض فاتجه إليها أدباء يختلفون يمثلون اتجاهات أدبية متنوعة . كذلك صارت لغة « إيسوب » لغة مسرحية لعروض أشهر مسرح فى موسكو فى العقود الثلاثة الأخيرة « تاتاجانكى » . وكانت سبباً فى ذيوع صيت هذا المسرح الذى كان المشاهد الروسى ينتظر شهوراً للحصول على تذكرة دخول إليه ليتلقى إشارات التشفير المرسلة من على خشبة المسرح عبر نصوص أدبية تاريخية معروفة أمكن من خلالها الإسقاط من التاريخ إلى الحاضر . وهكذا صارت لغة « إيسوب » أسلوباً للكتابة عند بعض الأدباء المعروفين مثل بولجاكوف Bulgakov ، بلاتونوف Platonov ، تينيانوف Tinyannov ، تريفونوف Trifonov وغيرهم .

— ٤ —

استقبل ميخائيل بولجاكوف ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ بعد مرور عام على تخرجه من كلية الطب والالتحاق بالعمل طبيباً فى الصليب الأحمر فى جبهة القتال عام ١٩١٦ ثم فى إحدى المستشفيات العسكرية .

ولم يجد بولجاكوف نفسه فى صف الثورة البلشفية ، ومع ذلك لم يهاجر من روسيا ، فقد نشأ فى أسرة أستاذ تاريخ الفلسفة فى أكاديمية كييف الدينية ، وكان « بكل تكوين تربيته ينتمى إلى الطبقات الليبرالية الديمقراطية للمثقفين الروس القدامى . وقد قرر مثل الكثيرين من دائرته أن يشاطر شعبه مصيره وأن يشارك فى بناء الثورة الجديدة »[١٤]. إنّ ميخائيل بولجاكوف أديب متعدد الاهتمامات فقد كتب القصة ، والرواية ، والمسرحية ، والسيناريو . لكنه وجّه اهتمامه الأكبر نحو المسرح الذى هجر من أجله مهنة الطب وأولاه كبير عنايته واهتمامه ، فصار فنان المسرح بالمعنى الشامل للكلمة ، بعد أن كتب العديد من المسرحيات مثل : (أيام آل تروبين) ، (شقة زويا) ، (حواء وآدم) ، (الهروب) ، (الجزيرة الأرجوانية) ، (موليير) (بوشكين) ، وغيرها . كما قام بالإعداد المسرحى لبعض الأعمال الروائية المشهورة مثل رواية (الأرواح الميتة) لجوجول و (الحرب والسلام) لتولستوى .

وكتب بولجاكوف عن نشاطه المسرحى فى إحدى بطاقات التعارف الشخصية مفسرا : « قمتُ بتأليف أول مسرحية عام ١٩٢٠ فى مدينة فلاديكاز ، وكنت أعمل محاضراً فى مسرح المدينة ، ومثلت على خشبة المسرح ، وشاركت فى إنشاء كلية للمسرح ومعهداً محليا للفن »[١٥] . ويُعد مسرحه امتدادا لتقاليد المسرح الروسى الكلاسيكى ، فهو مسرح يتميز « بالمهارة فى إدراج الديالوج ، والإيجاز الفريد فى الوصف ، وتصويرية الموقف . وأبطال مسرحياته المؤلفة والأعمال التى أعدها للمسرح تتجلى لا فى وضع الحديث الساكن ، أو الوصف التحليلى ، بل فى الحدث الذى يتطوّر حتمياً - عبر التعقيد ؛ عبر تراجيديا أو كوميديا الكشف - فى اتجاه نهايته المنطقية » . وبهذه السمات كان بولجاكوف الكاتب المسرحى قريباً من معلمه الأعظم : نيكولاى جوجول »[١٦] .

ولم تعرض معظم مسرحيات بولجاكوف فى حياته ، برغم أن مسرحه نال اهتماماً كبيراً خارج وطنه - خاصة - فى الفترة الأخيرة التى أصبح فيها واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الروس فى عروض المسارح العالمية فى كثير من دول آسيا وأوروبا . وقد كتب - فضلا عن ذلك - كثيرا من الأعمال

القصصية والروائية التى كُتِب بعضها بلغة « إيسوب » ومن أهم هذه الأعمال : (الجزيرة الأرجوانية) ، و (قلب الكلب) ، و (بيضات قدرية) ، (والمعلم ومارجرتيا) .

- ٥ -

وسأتوقف الآن عند أهم أعمال بولجاكوف التى كتبت بلغة « إيسوب » وهى رواية (المعلم ومارجريتا) .

بدأ بولجاكوف كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) عام (١٩٢٨ - ١٩٢٩) واستغرق وقت كتابتها إثنى عشر عاماً (١٩٢٩ - ١٩٤٠) . وكان قد أحرق أول مسودة للرواية عام ١٩٣٠ فى لحظة يأس ، ثم أعاد من جديدٍ كتابتها .

ولم تشاهد الرواية النور فى حياة مؤلفها ، إذ نشرت بعد وفاته بحوالى ربع قرن ، أى فى عام ١٩٦٦ - ١٩٦٧، فى حلقاتٍ بشكل مختصر فى مجلة « موسكو » . وسرعان ما اجتذبت الرواية الأنظار إليها ، وظهرت لها ترجمات عديدة بلغات الشرق والغرب وأُعدت للعرض المسرحى فى العديد من مسارح العالم .(١٧)

وتتكون الرواية من اثنين وثلاثين فصلاً يحمل كل منها عنوانا مستقلاً ، ثم خاتمة .

وتبدو الرواية مقسّمة إلى قسمين : القسم الأكبر من فصولها يرتبط بالواقع ، والقسم الثانى - وهو أربعة فصول - يرتبط بالماضى التاريخى ؛ بفترة ظهور السيد المسيح على وجه التحديد . وهذه الفصول التاريخيه لا تدرج فى تعاقب فى الرواية بل تتخلل الفصول المرتبطة بالواقع .

ويفصل بين أحداث الفصول التاريخية والفصول الواقعية حوالى ألفين من الأعوام ، ويربط بين التاريخ القديم والواقع المعاصر « قولاند » (الشيطان) الذى يظل حاضراً فى الماضى والحاضر معا ، وشخصية « المعلم » (الفنان) الذى يكتب الرواية التاريخية عن محاكمة السيد المسيح . فالرواية التاريخية هى رواية داخل الرواية .

تنطلق حركة الأحداث من الواقع فى مدينة موسكو « ذات ربيع فى ساعة أصيل قائظ لا مثيل له »(١٨) . ومن حوار الشاعر مع مرافقه رئيس أكبر رابطة أدبية « ماسوليت » نفهم فى بداية الرواية أنّ الزمن الروائى هو فترة ما بعد ثورة أكتوبر (الجدال حول موضوعات الدين ، الحديث عن الكومسومول ، وخلافه) .

١/٥

هناك أكثر من خط مضمونى فى الرواية . الخطُّ الرَّئيسى يرتبط بشخصية الفنان « المعلم » ، الذى يطرح بولجاكوف من خلاله موضوع « الفنان والمجتمع » ، وهو موضوع استحوذ على اهتمام بولجاكوف فى أكثر من مؤلَّف خاصة فى مسرحياته التى كتبها فى الثلاثينيات ، مثل مسرحيتى (موليير) و(بوشكين) .

إن « الفنان والمجتمع » وجه من وجوه قضية « المثقف والثورة » وهى القضية التى اهتم الأدب الروسى بتصويرها فى الفترة السوفيتية المبكرة . أين يقف المثقف من أحداث ثورة أكتوبر ؟ هذا الموضوع تطرحه رواية جوركى الملحمية (حياة كليم سامجين) ورواية الكسى تولستوى (مسيرة الآلام) وغيرهما من الأعمال المهمة فى الأدب الروسى بعد الثورة . لكن المثقف الفنان فى رواية بولجاكوف ليس بطلاً مثالياً يصل إلى حقيقة الثورة ، بل مثقف يعيش اهتزازاتٍ نفسية عميقةً ، إنه نموذج لأولئك المثقفين الذين استقبلوا ثورة أكتوبر بالشكوك وعدم الترحاب .

وفى وقت كتابة رواية (المعلم ومارجريتا) كتب بولجاكوف : « حالتى صعبة . أشعر بالسوء ، وتلازمنى فكرة ارتباط الحياة الأدبية بالهلاك . ويشمر المستقبل الذى يلوح بلا أمل أفكاراً سوداء بداخلى »(١٩) .

لقد أودع بولجاكوف هذه المشاعر شخصية الفنان « المعلم » فى روايته ، وهى الشخصية التى تعكس ملامح من السيرة الذاتية والأدبية له(٢٠) .

إنّ الفنان فى رواية بولجاكوف تعتصره مشاعر اليأس والإحباط ولذلك نسمعه يقول : « لم تعد عندى أية أحلام ، ولا إلهام ، ما مِنْ شىء حولى يثير اهتمامى سواها

[مارجريتا] . لقد حطموني . أشعر بالملل ، وأريد أن أفرّ إلى قبو »(٢١) . الفنان في الرواية يؤمن برسالته في المجتمع ، لكنه لا يستطيع أن يرى نتائج عمله ، لأنّ مؤلفاته لا يُسمح بنشرها ، والنقاد يهاجمونه دون حق . ويصف بولجاكوف في روايته حملة النقد العنيفة التي سُلطت على أعماله ، تلك الكتابات التي كان « يُستشعر في كل سطر منها بشيء ما مزيف جدا وغير واثق برغم النغمة التي تبدو واثقة مهيبة ، فمؤلفو هذه الكتابات لا يقولون ذلك الذي يريدون قوله وهذا بالذات هو مدعاة الغيظ »(٢٢) حملةُ الحصار حول الفنان تصل به ـ كما يصفها بولجاكوف ـ إلى حد « المرض النفسي » ومحاولة حرق مخطوطة الرواية التي رُفض نشرها ، لكن « المخطوطة لم تحترق » ، فقد أسرعت « مارجريتا » لإنقاذها ، وأعاد كتابتها من جديد لأنّه كان يحفظها عن ظهر قلب فقد خرجت من قلب معاناته . صوّر بولجاكوف من خلال شخصية الفنان « المعلم » جانباً من تأملاته في المؤسسة الأدبية في عصره ، تلك المؤسسة التي يرمز إليها ببيت الأدباء « ماسوليت » الكائن « في بيت جريبايدف » في موسكو ، حيث يوجد « أفضل مطعم وأفخمه في مدينة موسكو » وتُقدّم أشهى الأطعمة مقابل ثمن زهيد ، ويستطيع المحظوظون الحصول على فرصة للاستجمام في أجمل « الداتشات » (الاستراحات) التابعة للماسوليت » .

إنّ « أي زائر ، بالطبع ، ما لم يكن أحمق ، سيفهم في الحال العيشة الرغدة التي يحياها أعضاء « ماسوليت » المحظوظين ، وسيبدأ الحسد الأسود للتو في اعتصاره ، وسيسارع إلى السماء مترجيها باللوم المُرّ لأنّها لم تمنحه عند ميلاده موهبة أدبية ، فبدونها ، بالطبع ، ما كان من الممكن الحلم بالحصول على بطاقة عضوية « ماسوليت » ، البطاقة البنية اللون المصنوعة من الجلد المعطر الثمين ، وذات الكينار الذهبي العريض ، المعروفة لموسكو كلها »(٢٣) . ولكن هل كل من يحصل على بطاقة عضوية « ماسوليت » هو موهبة أدبية حقيقية ؟

إنّ أحد هؤلاء المحظوظين يكتب أشعاراً « رديئة هزيلة » تفتقد إلى الصدق قائلا إنه « لا يصدق شيئا مما يكتبه »(٢٤)

إنّ المؤسسة الأدبية إذن لا تأخذ بيد المواهب الأدبية بل قد « تشوهها » ، وتؤذيها كما حدث مع الفنان « المعلم » أحد ضحايا هذه المؤسسة . الشخصُ الوحيد الذي شجعه على الاستمرار كان « مارجريتا » ، فقد كانت هي التي « بشّرته بالمجد وكانت تحثه ، ثم صارت تناديه بالمعلم » (٢٥) .

٥/٢

تحمل صورة « مارجريتا » ملامح من السيرة الذاتية « لمارينا » زوجة بولجاكوف الأخيرة ، التي وقفت بجانبه في السنوات الصعبة من عمره حين اشتد عليه المرض والحصار ، وكان لها فضل الحفاظ على مخطوطات مؤلفاته من الضياع .

وهناك الكثير من الظلال والألوان والتداعيات في الرواية تلتقي جميعها عند « مارجريتا » : الصورة الشعرية للمرأة المُحبة والمحبوبة ؛ رمز « الحب الصادق الحقيقي الخالد » كما يصفها بولجاكوف ، وتجسيد الحلم والاستمرار في الحياة . لقد كانت « مارجريتا » للفنان الشخص الوحيد الذي « أدخل إلى قلبه السرور » في وقت ضاع منه كلّ شيء .

« مارجريتا » في الرواية شخصية ، « مختارة » يتكشف لها عالم ما وراء الطبيعة ، وتكتسب صفات الكائن الفانتازي ، وتتمكن من الطيران والتحليق فوق موسكو ، لتكون الأداة التي يقتص المعلم بها من أعدائه ، وعلى رأسهم الناقد « لاتونسكي » الذي تهبط مارجريتا على شقته وتغرقها وتتلف محتوياتها .

« مارجريتا » مستعدة للتضحية بالروح من أجل إنقاذ الشخص الذي أحبته ، وهي لهذا توافق على عقد صفقة مع « فولاند » الشيطان .

٥/٣

إذن مَنْ أنتَ في النهاية . أنا جزء من تلك القوة التي تريد الشر أبدا وتصنع الخير أبداً » .

« فاوست » جوته

بهذا التصدير يستهل بولجاكوف الفصل الأول من روايته لينبه إلى الصلة بين صورة الشيطان « فولاند » في روايته ، والشيطان « ميفستوفيل » في تراجيديا جوته (فاوست) حيث

يبرز الشيطان ممثلاً قوة الشر التى تحدث التوازن والتعادل بين ثنائية الخير/الشر .

و« الشيطان » من الموتيفات المحببة فى مؤلفات بولجاكوف . وهو هنا يقدم صورة جديدة له بالمقارنة بالصور التى رسمها من قبل بوشكين ، وليرمونتوف ، وجوجول ، ودستويفسكى وغيرهم من الأدباء الكلاسيكيين . بيد أن « فولاند » الشيطان فى رواية (المعلم ومارجريتا) لا يبرز فى صورة « الواشى » . ولا يلوح تجسيدا لروح « الشك » و « التمرد » بل يتبدى مثالا للمبالغة الساخرة الفانتازية ، فهو الإدارة التى تتعقب الشر وتفضحه فى الواقع متجسدا فى هيئة الإنسان ومشاركاً فى أحداث الواقع .

ويرتدى فولاند ملابس عصرية « جاكت وقبعة وحذاء يلمع » وله ملامح غريبة بعض الشىء ، « شاربه يشبه ريشة الدجاجة وعيناه صغيرتان » ، وهو يتمثل فى شخصيات مختلفة (بروفسور ، مترجم ، فنان ، إلخ .....) لكن حقيقة « فولاند » مجهولة للمحيطين به ، فلا يعرف هذه الحقيقة سوى اثنين فقط : المعلم ومارجريتا . « إنَّه شيطان من طراز فريد : خفيف الظل ، مضحك ، يتعاطف مع الخيرين ، ويتعقب الأشرار والمفسدين من خلال حيل « فولاند » وحاشيته وحركة لقص . وتتكشف أمام القارىء نماذج من الشخصيات المعيبة التى أفرزها الواقع ما بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية . أما زيارة « فولاند » « للشقة السيئة » التى كان يسكنها رئيس رابطة الأدباء فتكشف عن حوادث « لا تفسير لها » حدثت فى الشقة : « ذات مرة فى يوم من أيام العطلة ، ظهر فى الشقة شرطى واستدعى أحد الساكنين عند المدخل (ضاع اسم عائلته) وأبلغه أنه مطلوب إلى قسم الشرطة للتوقيع على شىء ما . وأمَر الساكن انفيسا التى تعمل منذ مدة خادمة وفية لدى آنا فرانتسينا بأن تبلغ من يتصل به هاتفياً بأنه سيعود بعد عشر دقائق . وذهب الساكن مع الشرطى المهذب الذى كان يرتدى قفازات بيضاء ، لكنه لم يعد بعد عشر دقائق ، ولم يعد أبدا . والأعجب من كلّ شىء أنّ الشرطى،على ما يبدو ، قد اختفى معه »[٢٦] . هذه القصة تكشف عن أحد أساليب الاعتقالات المنتشرة فى تلك الفترة حين كانت الوشاية وحدها تكفى للزج بإنسان برىء إلى السجن أو المعتقل بلا محاكمة . زيارة « فولاند » للشقة السيئة تكشف أيضاً عن مسئول الإسكان المرتشى الذى يتفق مع « فولاند » (متمثلا فى شخص مترجم) على صفقة مريبة لتأجير الشقة مقابل الحصول على رشوة .

وهكذا تكشف حركة « فولاند » وحاشيته فى الواقع عن صورٍ متعددةٍ للفساد والمفسدين ؛ مثل الإتجار فى العملات الأجنبية أو فساد مسئول مطعم بيت الأدباء « ماسوليت » الذى يختلس السمك من حصة تموين المطعم ، وتلاعب عاملات وعمال المطاعم والمحال بالبضائع ، وقد تمكن أحد هؤلاء العمال منّ ادخار « مئتين وتسعة وأربعين ألفاً من الروبلات فى خمسة صناديق للتوفير . وفى المنزل الذى يقع تحت الأرض كان يحتفظ بمئتى قطعة من العشرات الذهبية »[٢٧] كما أنّ جولات « فولاند » وحاشيته تشمل إدارة مسرح « الفاريتى » حيث يقيم الفنان « فولاند » حفلة « السحر الأسود » كاشفاً عن الفساد فى إدارة المسرح من خلال المسئولين عنه ، وغيرها من صور الفساد الذى أخذ ينتشر فى المجتمع السوفيتى بعد الثورة وهو الفساد الذى ترك بلا مواجهة أو مكاشفة أو نقد ، إلى أن استشرى فى المجتمع ، وتحول إلى مرض فتاك قصم الشجرة العملاقة من داخلها . إن « فولاند » لا يكتفى بفضح المفسدين ، بل يقوم أحيانا بالإبلاغ عنهم ، أو القصاص منهم،مثلما حدث مع بيت الأدباء (رمز معاناة المعلم) الذى يتم حرقه بواسطة حاشية « فولاند » . وهكذا لا يشارك « فولاند » لا فى الأحداث الواقعية فحسب ، بل يحضر شاهدا فى الماضى التاريخى .

- ٦ -

أما الرواية التاريخية التى يكتبها « المعلم » فى رواية (المعلم ومارجريتا) فهى تستلهم عن الإنجيل قصة مثول السيد المسيح للمحاكمة أمام الوالى الرومانى بيلاطس النبطى .

ما المصدر الذى استقى عنه بولجاكوف قصة المحاكمة ؟

الإنجيل هو أحد المصادر الأساسية ، وقد درسه بولجاكوف وهو تلميذ فى المدرسة الثانوية فى كيـ ف[٢٨] .

وكيف برزت الصورة الفنية لمحاكمة السيد المسيح بالمقارنة بالمصدر ؟

لقد رجعت إلى النسخة العربية للإنجيل فوجدت التفاصيل الأساسية للصورة الفنية عند بولجاكوف تقترب بشكل كبير من تفاصيل قصة المحاكمة كما وردت فى الإنجيل : تلميذ السيد المسيح الخائن يهوذا ، يتآمر مع اليهود على تسليم المسيح ، اليهود يتهمون المسيح بالتآمر على هدم هيكل أورشليم ، ثم يساق المسيح مقيدا إلى الوالى الرومانى « بيلاطس » النبطى للحصول على مصادقة قانونية بصلبه . الوالى الرومانى يعرف ببطلان الاتهامات الموجهة إلى المسيح ، لكنه يخاف إطلاق سراحه خشيةً على منصبه ، وكى لا يُتهم بخيانة القيصر . وبعد محاولة منه لإنقاذ المسيح يصادق على المحاكمة(٢٩) .

وتبرز الصورة الفنية لمحاكمة المسيح فى رواية (المعلم ومارجريتا) على خلفية الملامح المميزة للمكان التاريخى : شمس أورشليم الحارقة ، أشجار النخيل العملاقة ، بوابات أورشليم ، قصرُ الوالى الرومانى الفاخر . . . إلخ . وقد اهتم بولجاكوف فى قصته التاريخية عن السيد المسيح بإبراز رسالته ودعوته إلى المحبة والسلام ، وتصوير السماحة التى كان يتحلى بها مع جلاّديه . والأهم معاناة المسيح البرىء الذى يحكم عليه بالصلب بلا ذنب ، دون أن يحاول أحدٌ إنقاذه . وعلى عكس القصة الإنجيلية ، يظل شعور الذنب والندم ملازما بيلاطس النبطى بعد المصادقة على الحكم بصلب المسيح . ويرمز المؤلف إلى ذنب المسيح الذى يظل الوالى أسيراً له فى الرواية عبر « بركة الدماء » ، و« الآلام الجهنمية » التى تلازم الوالى الذى يظهر دوما « فى رداء أبيض له بطانة حمراء بلون الدم » .

- ٧ -

برغم وجود ما يقرب من ألفين من الأعوام تفصل بين الزمن التاريخى لقصة محاكمة السيد المسيح والزمن الحاضر المعاصر- الذى تتناوله الفصول الواقعية فى رواية (المعلم ومارجريتا) فإنّ الفصول التاريخية لا تبدو فى تعارض مع الفصول الواقعية داخل البناء المركب للرواية التى تعتمد على تعدد الأصوات بالتوازى .

والتوازيات أحد عناصر البناء الفنى لرواية (المعلم ومارجريتا) وهى توازيات تخدم الإسقاط من الماضى على الحاضر : السيد المسيح/الفنان ، صاحب الرسالة ، الوحيد ، المعذب بسبب عدم فهم المحيطين به ، المطارد والمُدان بلا ذنب اقترفه ، المحكوم عليه بالموت ظلماً دون أن يهب أحدٌ لإنقاذه » .

ويتخلى بولجاكوف عن حيطته ويلمح لنا بسرِّ هذا التوازى حين يصف حلم بيلاطس النبطى فى الفصل التاريخى (رقم ٢٦ ـ الدفن) وهو يرى نفسه فى المنام مستعدا للتضحية بكل شىء « لكى ينقذ من الإعدام الحالم المجنون الطبيب غير المذنب فى شىء »(٣٠) .

ومع تغير لقطات الماضى والحاضر فى الرواية يتغير تبعا لذلك الأسلوب والإيقاع والصور ، فتسقط فى الفصول التاريخية اللهجةُ الهجائية المميزة للفصول الواقعية ، ويحل محلها الحوار الرصين المتسق مع وقار اللحظة التاريخية ، وتُدْرَجُ التفاصيل فى إيجاز واقتصاد شديد .

أمّا الفصول الواقعية فتتميز باللهجة الهجائية الناصعة والإيقاع السريع للحدث الذى يتطور فى رقعة زمانية محدودة لا تسمح ببسط الشخصية فى كل أبعادها .

حركة الأحداث فى الفصول الواقعية تتميز بالديناميكية والتوتر ، ويلعب تدخل عناصر الفانتازيا فى أحداث الواقع دورا كبيرا فى خلق هذا التوتر .

- ٨ -

الحركة الفانتازية البراقة تمثل نقاط ارتكاز أساسية فى البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجريتا) . أمّا اللجوء إلى عناصر الفانتازيا المتمثلة فى القوى الغيبية والعجيب والغريب فى الوصف والأحداث فقد استدعته ظروف الوقت الذى كتبت فيه الرواية فى الثلاثينيات من القرن الحالى .

وعناصر الفانتازيا ـ هنا ـ هى البديل الحديث لعالم الحيوان والطير المجازى الذى شيده « إيسوب » فى أمثولاته للتعبير عن الواقع .

إن الفانتازيا فى الرواية ليست حلية شكلية بل وسيلة فنية للتمويه على الخط الناقد للواقع ، فى وقتٍ كان من الصعب التعرض بالنقد للواقع فى الكتاب الأدبى ، ولتشييد أسلوب المبالغة الساخرة والهجاء « الواقعى فى قسوة ،المحدد ،والموثوق

به تاريخيا ونفسيا »[٣١] . الفانتازيا فى (المعلم ومارجريتا) حيلة سردية تعتمد على إمكانيات الفانتازيا فى تشييد صورة تتأرجح « بين التصديق أو عدم التصديق »[٣٢] . إنها تلك الفانتازيا التى لا تبقى فى مجالها الطبيعى ، بل « تُدْرَج فى تماس مع عالمنا الداخلى »[٣٣] . ولقد مكّنت الفانتازيا من تشييد جو الغموض الذى كان يسعى إليه المؤلف ،وتركت الفصول الأولى من الرواية عند القراءات الأولى لدى أصدقاء بولجاكوف انطباعا بالغموض الذى أثارته بالذات شخصية « فولاند » وهى الوحدة الفانتازية الرئيسية فى الرواية « وقد بعثت لدى المستمعين رغبةً فى فهم ماذا يعنى هذا ؟ وقد استشعر المؤلف هذا الغموض وسار لملاقاته »[٣٤]. وخلافا لـ« فولاند » هناك العديد من الوحدات الفانتازية الأخرى فى الرواية ، بعضها كان يظهر ضمن حاشية « فولاند » ويتجسد فى صورة إنسان ، وبعضها يظهر على شكل طائر أوحيوان ، مثل القط الأسود الكبير الذى يظهر أحيانا ضمن حاشية « فولاند » وهو « يتكلم بلسان روسى فصيح » ؛ هذا القط يملك قوةً خارقةً تجعله صعب المنال بالنسبة للإنسان ، ويستطيع أن يلحق به الأذى . وخلافا للقط الأسود هناك كلب ضخم شكله غريب ، والخنزير الذى تمتطيه مارجريتا والأحصنه السوداء الطائرة التى ترحل بها هى والمعلم وطيور كبيرة سوداء ، و« أفعى سوداء » لديها قوة خارقة ، وغيرها .

الوحدات الفانتازية المشار إليها تقوم بوظائف سردية مختلفة فى الفصول المرتبطة بالواقع . بعض هذه الوحدات الفانتازية لها بدايات فى القصص الشعبى السلافى الذى أخذ عنه القصص الروسى ، فالقط والخنزير ـ مثلا ـ فى هذه القصص تتقمصه قوة غيبية شريرة[٣٥] . أمّا الأفعى السوداء التى تملك قوة خارقة فنجدها فى « العهد الجديد » مرادفا للشيطان[٣٦] . وإلى جانب الوحدات الفانتازية المركّبة التى تتمثل فى القوى الغيبية ، وتقوم بوظيفة سردية،هناك أشكال أبسط من الفانتازيا ، تساهم فى تشييد أسلوب السخرية والفكاهة المميّز للرواية . من هذه الأشكال مثلا اختفاء رأس « برليوز » رئيس رابطة الأدباء « ماسوليت » الميت . وهذا الشكل من الفانتازيا المتمثل فى انفصال جزء من الجسد عن صاحبه ، نجده عند أدباء سابقين لبولجاكوف مثل جوجول فى قصته الشهيرة (الأنف) .

وتتمثل الفانتازيا كذلك فى الشكل « الغريب » للرواية المقسَّمة إلى فصول مستقلة يتجاور فيها القديم والمعاصر . وفى بعض الألقاب « الغريبة » التى تتضمن معانى إيحائية (الشاعر مثلا يلقب « بَمِنْ لأدار له ») . وأيضا فى الاعتماد على الأحلام الفانتازية التى تشيِّدُ فى الرواية « خُطةً ثانية » موازية « حياة بالمقلوب » للواقع .[٣٧] .

هذه الأحلام فى الرواية كثيرة منها حلم « بيناطليس » بلقاء المسيح بعد المصادقة على الحكم بصلبه ، وحلم « مارجريتا » « برؤ ية المعلم » وهى بعيدة عنه ، وغيرها .

وتجد مشاكل الواقع غير المحلولة حلا فى عالم الفانتازيا البّراق الذى تنقل شخصيات الواقع المختارة فى الفصول الأخيرة إليه بعد أن تكتسب صفات القوة الغيبية (مارجريتا والمعلم) وعَبْرَ التعميمات الفانتازية تعطى حلولا طوباوية للمشاكل الواقعية : بيناطليس والمسيح يلتقيان ، المعلم ومارجريتا تجمعهما « سكينة أبدية » ، تلك السكينة التى افتقدها الفنان فى حياته فباتت مطمحه الوحيد فى الحياة[٣٨] .

- ٩ -

وكما أشرنا آنفا ـ فإنّ رواية (المعلم ومارجريتا) لم تنشر إلاّ فى الستينيات ، وقد « أحدث نشر الرواية هزة لعشرات السنين ، وحددت فكر بضعة أجيال »[٣٩] .

وقد تمخضت فترة الستينيات عن ظهور المعارضة السياسية فى أعقاب فترة حكم ستالين وهجرة عدد كبير من المثقفين الروس إلى الخارج واتجاه البعض إلى « سام ايزدات » (النشر الذاتى) و« تام ايزدات » (النشر هناك) .

وفى هذه الفترة تم إصدار جزء من التراث الدرامى لبولجاكوف وبعض المؤلفات الأدبية المحظورة من قبل ، والتى تمكنت من الإفلات من الرقابة . وظهرت فى أدب هذه الفترة موضوعات وصور كانت قد اختفت من أدب العقود السابقة ، منها صورة الفلاح أحد الموضوعات المحببة عند الأدباء

الكلاسيكيين والتى توارت فى أدب العشرينيات والثلاثينيات بعد أن اضُطر الفلاح فى ذلك الوقت إلى هجرة قريته والانضمام إلى « كتائب الكادحين » للمشاركة فى بناء صرح الصناعة ، وتوارت معه خلف « الآلة » قريته وأعرافه .

ومع عودة صورة الفلاح والقرية إلى الأدب الروسى تبلور فى « نثر القرية » خطٌ ناقد يصور مأساة اقتلاع الفلاح عن الجذور والحالة التى آلت إليها القرية ، ويعبّر عن الحنين : إلى عالم القرية بوصفه رمزاً للأصالة الروسية الحقة .

أين الفردوس ؟ سؤال حائر راود المثقفين الروس الذين بدأت تتملكهم مشاعر اليأس من إمكانية تحقيق الفردوس فى الأرض بعد أن تبددت أحلام المساواة والعدالة والحرية والأخوة . هذا السؤال الحائر تنسمته بعض الكتابات التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات والتى صوّرت الإنسان ضحية المجتمع والنظام وحملت فى طياتها يوتوبيا مقابلة لتلك اليوتوبيا التى قدمها أدب العشرينيات والثلاثينيات ، التى جسدت الحلم الاشتراكى .

وقد ظهرت اليوتوبيا المقابلة فى مؤلفات بلاتونوف Platonov ، وجروسمان Grossman ، وتريفونوف Trifonov وغيرهم .

إنّ هذه المؤلفات وغيرها من كتابات لغة « إيسوب » وأعمال باسترناك Pasternak وسولجينتسين التى صودرت ومنعت من النشر وتسرب بعضها عن طريق الـ « سام ايزدات » كان لها دور فى إعادة تشكيل وعى الستينيات والسبعينيات ، فقد تطرقت إلى مشاكل الواقع وآلامه التى باتت بعيدة عن أنظار غيرهم من الأدباء فى غمرة الحماس للثورة العالمية والصراع الطبقى وعبودية ستالين ، وتميزت بالصدق فى تصوير الواقع بكل أبعاده والإنسان فى علاقته المركبة والمعقدة بهذا الواقع .

لقد كفل الصدق الفنى لهذه المؤلفات ميلاداً جديداً تعيشه الآن ، فقد عادت بقوة إلى الحياة الثقافية الروسية مؤلفات بولجاكوف وباسترناك ، وسولجينتسين ، وماندلشتام ، واخماتوفا ، وبلاتونوف وغيرهم،وأصبحت تتبوأ الآن مركز الصدارة فى الواقع الأدبى ، بعد أن شاهد فيها البعض استشرافا لزلزال الأحداث الأخير :

« البيرسترويكا خرجت من أفكار الستينيات مثلما خرج الأدب كله من معطف جوجول ، وهى لم تخرج فقط ، بل ثمت من الملابس التى ضاقت بها »(٤٠) .

- ١٠ -

مؤلفات لغة « إيسوب » وغيرها من الأعمال التى اخترقت حاجز الرقابة فى فترة ما قبل البيرسترويكا بدت للبعض بمثابة « قبس نور » كان له فضل « إنقاذ بضعة أجيال من الوحشة الروحية ومنحها جرعة من الحرية »(٤١) . لغة « إيسوب » لم تعد تلزم بوصفها وسيلة للتحايل على ظروف الحظر والرقابة، فقد تهاوى الدور المركزى لاتحاد الأدباء والاتحادات المنبثقة عنه ، وانسحب مذهب الواقعية الاشتراكية من مركز الحياة الأدبية والثقافية ، وتراجعت معه مفاهيم « التيار الأدبى الواحد » و« الأهداف الواحدة » . يوجد الآن أمام الأدباء « براح » يسمح بحرية اختيار المنهج الفنى والتعبير عن الحاضر والماضى دون خوف من الرقابة ، والتجريب الذى منع فى الثلاثينيات بسلطة القرار .

هناك بعض المتغيرات فى الصورة الأدبية العامة منها إعادة الاعتبار إلى شخصيات أدبية كانت منفية من الحياة الثقافية من قبل ، والسماح بنشر أعمال الأدباء المنشقين وغيرها من الأعمال المحظور نشرها . وعادت إلى الحياة الثقافية آلاف الكتب التى اختفت عن أنظار القراء فى الفترة السوفييتية ، بعض هذه الكتب كان قد سحب من المكتبات رغم أنه بعيد تماما عن السياسة،لا لشىء إلا لأن مؤلفى هذه الكتب رحلوا إلى الخارج ، فحذفت أسماؤهم من الحاضر والماضى . »(٤٢) .

وفى المقابل ، تجرى مراجعة وإعادة تقييم للكتب والمؤلفات التى صدرت فى الفترة السوفيتية ، خاصة الكتابات التى تناولت الواقعية الاشتراكية والتواريخ الأدبية السوفييتية التى تناولت بالدراسة الفترة الكلاسيكية لمراجعة المفاهيم والكليشهات اللغوية التى ارتبطت بمناهج البحث والكتابة فى الفترة السوفيتية فيما أطلق عليه البعض « تحرير الكلاسيكيين » .

كذلك طرحت عودة الأسماء المنفية إلى الحياة الأدبية وضرورة إعادة كتابة التاريخ الأدبى السوفيتى لإدراج أعمال هؤلاء الأدباء ، وإعادة تقييم الأدباء المدرجين سابقا فى التاريخ الأدبى السوفيتى القديم . بشائر التقييمات الجديدة بدأت تتضح ، أكاليل الغار تنزع عن جباه الفرسان القدامى فى التاريخ الأدبى السوفيتى السابق ليكلل بها الفرسان الجدد من العائدين .

هل ساهم مناخ الانفراج و« البراح » الجديد فى دفع العملية الأدبية ؟

«نحن نعيش وقت الفتنة فى البلاد ، وفى الثقافة ، وفى العقول »[٤٣] . هذا الوصف للصورة العامة فى فترة البيرسترويكا يعكس جو الشقاق والانقسام فى جبهة الكتاب ، وهوجو يصفه البعض بأنه « الحرب العالمية الثالثة » . و« الحرب الأهلية » . لقد تحولت ساحة الأدب إلى ميدان للمعارك الساخنة التى يخوضها الكتاب الذين انصرفوا عن موضوعات الأدب وتحولوا إلى قضايا الواقع السياسى والاجتماعى بعد أن انقسموا على بعضهم البعض واختلفوا بصدد أهم قضايا الواقع : الطريق الاشتراكى الذى سلكته روسيا ، تجاوزات فترة ستالين ، المسألة القومية ، مصير « الدولة العظمى » ، مستقبل الثقافة فى روسيا ، تقييم التراث الأدبى السوفيتى الذى صار البحث فيه أمرا « مضنيا معذبا » فى إطار ما يطلق عليه البعض عملية « فتح الحسابات » التى كثيرا « ما تؤدى إلى اختلاط الحقيقة بالكذب والتقييم السلبى لما كان ينظر إليه فى الماضى السوفيتى على أنه إيجابى »[٤٤] .

الفترة الانتقالية الحالية التى بدأت مع البيرسترويكا — فى رأى الكثيرين — « مبهمة » ، «مختلطة » ، « متقلبة » ، وهى تذكر بالفترة التى واكبت ظهور ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ . الكثير مما يحدث الآن يوازى بعض الظواهر التى ميزت فترة ظهور ثورة أكتوبر :

مناخ الفرقة فى جبهة المثقفين ومنهم الكتاب ، والاختلاف حول قضايا الواقع الاجتماعى والثقافى الذى حدث فى أعقاب ثورة أكتوبر ١٩١٧ يوازيان ما يحدث الآن فى الواقع الأدبى .

الحماسة للثقافة البروليتارية فى بداية الثورة التى وصلت بالبعض إلى درجة التطرف والمناداة بنبذ التراث الكلاسيكى وإلقاء هذا التراث « من سفينة المعاصرة » — كما جاء فى آراء جماعتى « راب » و«براليتكولت» - يذكر بالآراء التى تطالب الآن بدفن « الفن الهابط » للواقعية الاشتراكية .

نغمة أعداء « الاشتراكية » السابقة توازى نغمة أعداء البيرسترويكا الحالية . محاولات تحطيم الثقافة الذاتية التى حدثت فى أعقاب ثورة أكتوبر وقوى الهدم التى حطمت المساجد والكنائس والأديرة وضياع النبلاء انطلاقا من فكرة تحطيم العالم القديم لبناء الجديد توازى القوى التى يشير إليها الشاعر كونيايف ، التى تسعى جاهدة « إلى هدم المجتمع وتحلله ، القوى التى تغذى الآن انهيار وجود دولتنا القومى والثقافى »[٤٥] .

ماذا أعطى الأدب فى فترة البيروسترويكا ؟

فى رأى الكثيرين فإن « الجديد لم يولد بعد » ، فيما عدا « بعض الانتعاش الذى حدث مع نشر الكتب المستبعدة من قبل دخول الأدب فى مرحلة العقم المزمن . ولا توجد روايات جديدة ناصعة ، ولا أسماء جديدة على لسان الجميع »[٤٦] . لقد تراجعت الإبداعات الجديدة،وتركت الساحة للمؤلفات المحظور نشرها من قبل ولسيل الذكريات والوثائق الخاصة بالمنشقين والمعتقلين .

هذا السيل من الوثائق يثير المرارة لدى الكثيرين فى هذا الوقت الحرج من التاريخ الروسى . فهل من معين(فى ذلك الانسجام الداخلى الذى أشار إليه سولجينتسين)على التسامى فوق مرارة الذكريات ؟

هوامش ومراجع :

ملحوظة : نظرا لتعذر الطباعة بالروسية سأقدم ترجمة عربية للمراجع المنشورة بالروسية .

١ ـ ظهرت فى تلك الفترة كتابات تعبر عن القلق بخصوص مستقبل الثقافة فى روسيا ما بعد الثورة ، منها المقالة الهجائية التى كتبها ريميزوف بعنوان « **كلمة عن الأرض الروسية** » وظهرت فى نهاية عام ١٩١٧ ، ومقال زاميتين « **أنا أخاف** » راجع تاريخ الأدب الروسى السوفيتى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٣١

٢ ـ لوناتشارسكى . ف . **المؤلفات الكاملة** فى ثمانية أجزاء ، جـ ٧ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤ .

٣ ـ عن ليبديف . أ . **الرؤى الجمالية عند لوناتشارسكى** ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٩٦

٤ ـ هذه المقولة وردت فى دراسة لينين المعروفة « **المنظمة الحزبية والأدب الحزبى** » وقد صارت هذه الدراسة نقطة انطلاق فى كتابات لوناتشارسكى وغيره من النقاد الماركسيين . انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها

٥ ـ لوناتشارسكى ، **المؤلفات الكاملة** ، جـ ٧ مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .

٦ ـ راجع نص القرار المنشور فى **تاريخ الأدب الروسى السوفيتى** فى أربعة أجزاء ، جـ ٢ ، طبعة (العلم) ، موسكو ، ١٩٧٦ ، ص ٧ .

٧ ـ اوفتشرنيكو ، أ . « **الواقعية الاشتراكية والتيار الأدبى المعاصر** » ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ص ١٢٠ ـ ١٢١

٨ ـ **تاريخ الأدب الروسى السوفيتى** فى أربعة أجزاء جـ ٢ ، (مرجع سابق) ، ص ٢٢ .

٩ ـ سولجينتسين ، أ . ، **العجل يناطح شجرة البلوط** مجلة (نوفى مير) (العالم الجديد) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٩١ ، ص ٧ .

١٠ ـ تناولت الباحثة الأمريكية هذا الموضوع بالتفصيل فى أول دراسة تعنى بهذه النماذج فى كتاب :

K . Clark . Soviet novel . history as ritual , Chicago . London , 1981 .

لمزيد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع العرض الذى قدمناه لهذا الكتاب فى مجلة (عالم الفكر) ، المجلد الثامن عشر ، العدد الرابع ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠٩ ـ ٢٢٤ .

١١ ـ تشوداكوفا ، م . ، « **عبر النجوم تجاه الأشواك** » ، مجلة (نوفى مير) موسكو ، عدد إبريل ، ١٩٩٠ ص ٢٤٦ .

١٢ ـ **ايفا نوفنا** ، ن ، « **تبدل اللغة** » ، مجلة (زناميا) ، (اللواء) ، موسكو ، عدد نوفمبر ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ .

١٣ ـ **المعجم الموسوعى** ، **تحرير فيدينسكى** ، جـ ٣ ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ص ٦٦٤ .

١٤ ـ سيدروف ، ى ، « م . **بولجاكوف** » مقدمة كتاب م . بولجاكوف ، مختارات ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .

١٥ ـ ستانسلافسكى ، ك ، **الأعمال** الكاملة فى ثمانية أجزاء ، جـ ٨ ، موسكو ، ١٩٦١ ، ص ٢٦٩ .

١٦ ـ نينوف ، أ . **عن الأعمال المسرحية ومسرح بولجاكوف** ، مجلة « **فوبروبى ليتيراتورى** » (قضايا الأدب) ، موسكو ، العدد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٩ .

١٧ ـ أحيل القارىء إلى ترجمة عربية للرواية صدرت فى بيروت عام ١٩٨٦ قام بترجمتها إبراهيم شكر بعنوان (المعلم ومارجريت) وتحمل عنوانا فرعياً لم يرد فى الأصل وهو (الشيطان يزور موسكو) .

١٨ ـ اعتمدت هنا أصل الرواية بالروسيه المنشور فى كتاب م . بولجاكوف ، (**رواية المعلم ومارجريتا**) وقصص ، موسكو ١٩٨٨ ، ص ١٢ . سوف أقتبس عن هذه الطبعة فيما بعد .

١٩ ـ عن تشوداكوفا ، م . ، « **وصف حياة ميخائيل بولجاكوف** » موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٣٤ .

٢٠ ـ تناولت بعض الدراسات بالبحث هذا الارتباط بين بولجاكوف وبطله . راجع مجلة (نوفى مير) ، عدد ٦ ، ١٩٦٨ ، ومجلة « **فوبروسى ليتيراتورى** » ، **موسكو** ، عدد ١ ، ١٩٧٦ .

٢١ ـ بولجاكوف . م ، (**المعلم ومارجريتا**) ، ص ٢٨٤ .

٢٢ ـ نفسه ، ص ١٤٥ .

٢٣ ـ نفسه ، ص ٥٩ .

٢٤ ـ نفسه ، ص ٧٥ .

٢٥ ـ نفسه ، ص ١٤١ .

٢٦ ـ نفسه ، ص ٧٨ .

٢٧ ـ نفسه ، ص ٢٠٥ .

٢٨ ـ أشير إلى بعض المصادر الأخرى التى كانت بالنسبة لبولجاكوف مصدرا تعرّف من خلاله سيرة المسيح ، منها كتاب لأرنيست رينان (**حياة عيسى**) . انظر يانوفسكايا ، ل . « **الطريق الإبداعى لبولجاكوف** » موسكو ١٩٨٣ ، ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ .

٢٩ ـ انظر **إنجيل القديس يوحنا** ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٤٦ ـ ١٤٨ .

٣٠ - بولجاكوف ، م . ، « المعلم ومارجريتا » ، (مرجع سابق) ، ص ٣١٠ .
٣١ - ساخاروف ، ف . مقدمة كتاب بولجاكوف ، م . (قصص طويلة وأقاصيص) موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٣ .
٣٢ - الانسكلوبيديا الأدبية المختصرة ، تحرير بروخروف ، أ ، وآخرون ، جـ ٧ ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ٨٨٧ .
٣٣ - مان ، يو . (شعرية جوجول) ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٦٠ .
٣٤ - تشوداكافا ، م . «وصف حياة ميخائيل بولجاكوف» (مرجع سابق) ، ص ٤٦١ .
٣٥ - أفاناسيف . أ . ، « الرؤى الشعرية للسلاف تجاه الطبيعة » جـ ٣ ، موسكو ، ١٨٦٩ ، ص ٥٣٣ .
٣٦ - راجع الكتاب المقدس العهد الجديد ، سفر رؤ يا يوحنا اللاهوتى ، الإصحاح ١٢ ، الآية ٩ .
٣٧ - انظر الترجمة العربية باختين « قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى » سلسلة المائة كتاب ، ترجمة : جميل نصيف التكريتى ، مراجعة : حياة شرارة ، ص ٢١٦ .
٣٨ - الحديث عن السكينة ورد فى خطاب كتبه بولجاكوف عام ١٩٢٢ حيث يقول « بعد كل سنوات التجارب القاسية صرت أقدر السكينة فوق كل شىء» . عن مجلة(فوبروسى ليتراتورى) موسكو ، عدد ١١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٦ .
٣٩ - كارين ستيبانين ، (هل يلزمنا الأدب) ، مجلة «موسكو» ، عدد ديسمبر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٢
٤٠ - لاتينينا ، أ . ، رنين الناقوس :/لاصلاة فى كتاب « الموقع » (مجموعة دراسات) ، (الإصدار الثانى) ، موسكو ١٩٩٠ ، ص ١٤٤ .
٤١ - تشوبرينين ، س . ،(الأدب الروسى بعد البيرسترويكا) مجلة زناميا ، أكتوبر ، ١٩٩١ ، ص ٢٢٢ .
٤٢ - نوفيكوف ، فل . ،(العودة إلى العقل السليم « مجلة (زناميا) موسكو ، يوليو ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٦ .
٤٣ - تشوبر برينين ، س . ، من الفتنة فى كتاب (الموقع « (مرجع سابق) ص ٤٢٤ .
٤٤ - سيدروف ، ف . ، « حجر اختبار العلنية والديموقراطية » فى كتاب (الموقع) (مرجع سابق) ، ص ١٧١ .
٤٥ - كونيابيف ، س . (صراع الأفكار» ، مجلة كوبان١٩٨٩ ، عدد ٧ ، ص ٣ .
٤٦ - عن تشوبرينين ، س . (مرجع سابق) ، ص ٢٢٠ .

الخروج ..
على الدوائر المفروضة

قراءة فى شعر الشاعرة الإيرانية
فروغ فَـرُّخْزاد

ابراهيم الدسوقى شتا

— ١ —

لعل شاعرة فى عصرنا لم تبلغ ما بلغته الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد (١٩٣٥ - ١٩٦٧) من شهرة داخل وطنها . وفى حياتها كانت أشعارها مرفوضة على كل المستويات الاجتماعية والدينية ، لكن نفس الشاعرة كانت موجودة فى الثورة الإيرانية التى اشتعلت بعد وفاتها بعشر سنوات ، وكانت أشعارها أكثر حضورا من كل الشعراء الأحياء الذين شاركوا فى الثورة بأشخاصهم وأشعارهم ، وذلك لأن الإطار العام الذى كان شعرها يدور فيه هو الحرية . الحرية بكل مستوياتها : المستوى الشخصى ، والمستوى العقائدى ، والمستوى السياسى فى النهاية . وطوال حياتها القصيرة ظلت الشاعرة تلهث خلف ما كانت تظنه حرية . ومرحلة بعد مرحلة ، وديوانا بعد ديوان ، أخذت تصدم المجتمع من حولها وتتحداه ، بل إن وجودها فى حد ذاته كان نوعا من التحدى ؛ فهى أنثى فى مجتمع شديد المحاصرة للأنثى . لكن هذه الأنثى الشابة الرقيقة الجميلة كانت تعتبر كل قصيدة من أشعارها رصاصة موجهة إلى « طوطم » من « طواطم » المجتمع .

عندما أصدرت الشاعرة ديوانها الأول (سنة ١٩٥٢)، كانت فتاة فى السابعة عشرة ، تجتاز تجربة زواج غير متكافىء فى العمر رضيت به للخلاص من بيت محكوم بوالد عسكرى شديد الصرامة يطبق الأحكام العرفية حتى فى بيته . وعلى المستوى العام ، كانت إيران تجتاز مخاضا ، ففى تلك السنة كانت حركة مصدق فى ذروتها ، وكان هناك آية الله كاشانى وجماعة « فدائيان إسلام » وحزب « توده » . كانت الحركة فى فورتها . وجاءت الفتاة ذات السبعة عشر ربيعا لتقول : باطل الأباطيل ، الكل باطل . وصدمت مجتمعهاصدمة شديدة بديوان زلزل المجتمع كما « زلزل الزواج أسس حياتها »(١) . وكانت تريد بديوانها هذا المسمى (أسيرة) أن تثأر لأسرها ووجودها الهامشى فى أخص ما يعتبره الرجال حقا من حقوقهم وهو « المبادرة فى الحب » . وعندما خرجت فروغ عن الدائرة لم تفعل لكى تخرج منها إلا أن جعلت من نفسها وهى الأنثى الطالبة المقتحمة المتحدثة عن مغامراتها المتغنية بالمتعة واللذة التى تريد وتطارد وتظفر - كل ما فعلته أنها « قلبت » فن الغزل الفارسى المعتاد الذى يدور عادة حول طالب متذلل ومطلوب متدلل . الفرق الوحيد أن الطالب المتذلل هنا امرأة والمطلوب المتدلل رجل

ضخّمه الحرمان ليجعل من هـذه العلاقة فوق ما هى عليه بالفعل . وعندما فهمت هذه الشاعرة أن حريتها كامنة فى أن تختار وتبدل وتفخر بهذا ، لم تفارقها روح الاستبـداد ، فهى مستبدة مع محبوبها أو إن شئنا الدقة مع محبوبيها ، كأنها تريد أن تعوض قرونا مما ظنته استبداداً من الرجال . وهكذا من المحال أن نظفر فى هذا الديوان الأول الذى صدر والحركة الوطنية فى دور من أهم أدوارها - من المحال أن نظفر بإسقاطات وطنية أو رموز أو شطرة بيت واحدة يشتم منها أن الشاعرة كانت تعيش فى هذا البلد فى هذه الحقبة . كل مفهومها عن الحرية فى هـذا الديوان ، وفى الديوان الذى يليه وصدر بعد سنوات خمس ، بعد أن انتهى كل شيء ونزل الوطنيون كلهم - أو من نجا منهم من الشنق والنفى والاعتقال - إلى تحت الأرض ، وران سكون ثقيل وغريب على المجتمع الإيرانى وانتهت « كل الحريات » ، كانت الشاعرة لا تزال تفهم الحرية على أنها حرية « النصف الأسفل » فهى لا تهتم لا بمصدق ولا بـزاهدى ولا بكـاشانى ولا بـالشـاه ، كلهم نماذج من عـالم الرجـال ، عـالم أبيهـا ومطلقها . إنها فى ديوانها أسيرة للمنزل وأسيرة للتقاليد وأسيرة للمجتمع وأسيرة للطفل الذى أنجبته ، وفى « عبورهـا » كل هذه المتاريس والعقبات ، تواجـه « جدارا » (عنوان ديوانها الثانى « الجدار ») صلبا من داخلها أولا ثم مما يحيط بها ثانيا ، ومن ثم ففى هذه المرحلة لا نصادف إلا الأشعار التى تصرخ فى طلب الآخر

« أريده
أضمه إلى صدرى
يلتف حول جسدى
يحيطنى بعنف بتلك السواعد القوية الدافئة »[2] .
و« يتركنى رمادا فى فراشى ....
أريده - وآسفاه أريده ..
أريده فى الظلام والوحدة ..
أريده بالبكاء والقلق ..
أريده بالصبر والانتظار »[3] .

تراها حقا كانت تقصد ما تقول أو أنها كانت تختار أبشع الصور لكى يكون تحديها لهذا المجتمع كاملا ؟ إنها لا تلبث أن تعبر عن ندمها لهذا « الإثم » الذى وقعت فيه

« لقد جئت متأخرا بعد أن ضاع عفافى . . .
تأخرت . . .
وغرقت أنا فى الإثم . .
ومن إعصار المذلة وسوء السمعة تجمدت وضعت بددا كشمعة »[4] .

وتعبر عن هذا الطريق الذى لا تفتأ تذكرنا بـأنها اختارتـه بمحض رغبتها بأنه قدر عليها وأنها مجرد « أسيرة »

« أفكر . .
أعلم أنى لا أملك قدرة على مغادرة هذا القفص . . .
حتى إن أراد سجانى .
لم يعد فىَّ رمق أطير به »[5] .
وفى هذا التذبذب يمضى الديوان . .

إثم وندم وإثم ، وتصرخ الشاعرة الدمية ، كأن المقصود بكل هذه المتع هو إعلانها فحسب .

« ثانية . . .
ثانية فى فراش أحضانى . . .
راح غريب فى النوم . . .
راح غريب فى النوم »[6] .

أو تقول

« يا أيها الرجل يا خدعة مجسدة . . .
تعال . .
تعال أضمك إلى صدرى المستعر نارا »[7] .

نعم . . الاعتراف والمجاهرة هى متعتها الحقيقية وليس يهم أن تفعل ، وهل كان الشعراء من الرجال يعرفون كل أولئك النسوة اللائى تحدثوا عنهن فى أشعارهم ، وبشكل مباشر تعبر فروغ عن تمتعها بالإذاعة والنشر :

« أمضى حتى أعلن على الملأ سر هذه الرغبة المحرقة .
فأنا لا أستطيع أن أنسى أبدا ذلك الرجل المفعم بالشهوة »[8] ، أو
« قالوا : تلك المرأة امرأة مجنونة . . .
تمنح من فيها القبلات بيسر . .
أجل ، لكن القبلة من فيك . . .
تمنح شفتى الميتة حياة »[9] .

وهكذا إن كان ثمة دهشة فى أن يصدر الديوان الأول فى هذا الوقت بالذات ، فقد صدر الديوان الثانى المسمى (الجدار) فى موعده تماما . يقول أحد المحللين الإيرانيين : « كان جدار الحياة السياسية قد انقض ، ولم يعد الشعر السياسى مأمون العواقب ، وكل ما كان الشعراء يتحدثون عنه فى الماضى القريب أصبح ممنوعا ، كل شىء هدأ وسكن ولم يعد إلا أن يشغل المرء بنفسه »[10] . جائز ، ومن المعقول أيضا أنه عندما تضيع من أمة آمالها العليا لا يتبقى أمامها إلا كل ما هو ناب وسوقى وساقط ، ويظهر نوع من الأدب الذى يحصر الحرية فى الفراش والعرى ، النوع الوحيد من الحرية الذى يسمح به أحيانا فى مجتمعاتنا ، والذى يعد أيضا نوعا من التراث الأدبى عندنا (فى زمن بنى أمية مثلا شاع الغزل ومغامرات العشاق وقصص الحب واقتحام الأخبية على طريقة : دعهم يتعرون ودعنا نتسل) . ومن ثم تبلغ فروغ فى قصائد الديوان الثانى قمة أدب العهر والفراش ، تقول ـ وأعد أن يكون هذا هو آخر ما أقدم من هذا الباب فالقصيدة تعد أشهر قصائد الشعر الفارسى الحديث :

« أذنبت ....
أذنبت ذنبا فياض المتعة ..
فى حضن كان مليئا بالدفء وبالنار ..
أذنبت بين ساعدين كانا حارين حديديين معربدين ..
فى تلك الخلوة المظلمة الصامتة ، ونظرت إلى عينيه ..
عينيه الممتلئتين بالأسرار ..
واهتز قلبى وعرته الرعدة قلقا فى صدرى
من رغبة عينيه الفياضتين بالطلب ..
فى تلك الخلوة المظلمة الصامتة ..
قبعت مرتعدة إلى جواره .
صبت شفتاه الشهوة فوق شفتى .. ؟
تحررت من هم القلب المجنون ..
وهمست بحبى فى أذنيه .
أريدك يا حبى
أريدك يا حضنا يبعث فى الروح
أريدك يا حبى المجنون
أشعلت الشهوة لهبا فى عينيه ..
رقص الخمر الصافى فى الكأس ..
وجسدى فوق فراش ناعم ارتعد ثملا على صدره .
أذنبت ..
ذنبا فياض المتعة ..
إلى جوار جسد مرتعش مدهوش »[11] .

وعند صدور الديوان ، لم تكن فى إيران همسة ترتفع ، وجاءت فروغ لتقول للناس ماذا ينبغى عليهم أن يفعلوا فى الأيام السوداء ، ولتقول أيضا إنها تتغنى بالحياة مثل حافظ والخيام ، وإنها تعيد إلى الوجود روح التمرد التى كانت موجودة فى الشعر الفارسى . ومن ثم صدّرت ديوانها بغزلية لحافظ وبعض رباعيات الخيام . لكن قمة المتعة لابد أن تفضى إلى الخوف من فواتها ، رد الفعل الموجود فى أشعار كل من يتغنون باللذة . إن هذه اللذة إلى زوال وإن الموت لها بالمرصاد ، ومن ثم نجد هذه النغمة نفسها فى ديوان فروغ :

« ليتنى كنت كالخريف .. ليتنى كنت كالخريف ..
ليتنى كنت كالخريف صامتة باعثة للملل ..
تصفر أوراق أمانى ..
تبرد شمس النظرة عندى ..
تهب عاصفة الحزن فجأة فى روحى ..
فتصير دموعى كالمطر »[12] .

وتصرخ ..

« لم تعد تمنحنى
الدفء أيها العشق ..
يا شمسا متجمدة بالثلج ...
صدرى صحراء اليأس ...
مللت ...
ضقت حتى من العشق »[13]

نعم « العشق نار تجمدت وخيط وانقطع » . وأغلب الظن أن الأنغام المكررة المعادة لم تعد تثير أحدا ، ولا بأس من بعض الإحساس بالملل حتى تجد نغمة جديدة ، وكما كان الزواج باعثا على الملل ، يبدو سجنا فى رأى الشاعرة لأنها لم تجد لذاته كما جسدتها فى خيالها . هكذا اكتشفت العشق ، ضخمت التجربة فى خيالها ، فلما مارسته لم تجدها شيئا . كانت لذة البحث عما لا يوجد هى التى تؤرقها ، لا الوصول . إنها عاشقة طريق ،

ومن ثم فمن أعظم لحظاتها الشاعرية لحظات الملل التى تعشق فيها المستحيل

« أنا زهرة ذابلة . . .
عيناى نبع متيبس فى صحراء الحزن . .
ظمأى لقبلة من الشمس . . .
ظمأى لقطرة من الطل »[١٤] .

وحين تخاطب فروغ نفسها وأحزانها وشعرها والطبيعة من حولها ، وتدخل مجالات تقليدية ، لا تجد الصدى المعتاد المحبب إلى نفسها ، فلا ضجة ولا ضجيج . فروغ تحقق ذاتها فى « أن تصدم » ، واللعبة الجديدة فى الحقل الأدبى لا تريد أن تفقد بريقها ، فلا بأس من صدمة جديدة ، ودائرة جديدة تحاول الخروج منها ، فإذا بها فى ديوانها الثالث (العصيان) (صدر سنة ١٩٥٧ وهى سنة تأسيس السافاك) تعلن فى صيغ خطابية ثورتها وتمردها على الدين ، وتصدر ديوانها بمقدمات مطولة من التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وشواهد من الشعر الفارسى الكلاسى ، أى أنها حاولت أن تقول إن هجومها على الدين متأصل فى التراث الأدبى لإيران . والحقيقة أن سهم فروغ قد طاش هذه المرة ، لأنها ببساطة لم تقدم رؤية جديدة لإلحادها ، والقضايا التى أثارتها قتلت بحثا فى التراث الأدبى الفارسى ، وبدلا من أن تخرج من دائرة المعتاد زجت بنفسها فى دائرة التراث ، وبدلا من أن تنعم بثورة الأجنحة الدينية عليها ، كانت هذه الأجنحة فى شغل شاغل عنها بمشاكل الدين الحى والصراع مع السلطة ونزول الدين إلى خضم المجتمع ، ولا تهتم مثقال ذرة بمشاكل الجبر والاختيار وما إليها . ثم إن الديوان وما يتضمنه من هجوم على الدين لم يكن يمثل شيئا إلى جوار ما تسعى السلطة لنشره بالفعل ، فكأن فروغ قد التقت من حيث لا تدرى مع السلطة ، وهو ما كان كل شاعر أو مفكر إيرانى يحرص على ألا يتهم به حتى إن كان غارقا فيه إلى أذنيه ، وأحست فروغ أن النقاد والناس يهزون لها أكتافهم قائلين : « وماذا فى هذا ؟ » .

وبالرغم من أن أغلب الديوان بحث فى الميتافيزيقيات ، إلا أن هناك بعض الإشارات الاجتماعية والسياسية :

« وجوه أمام ناظرى . .
غريبة جدا . .
وبيوت فوقها دموع النجوم . .
والسجن وحلقات القيود التى تلمع . .
ثم الحديث عن لطف الإله الواحد . .
ولا علامة على النار من فوق الطور . .
ولا جواب من وراء هذا الباب المغلق »[١٥] .

كل ما فعلته فروغ فى قصيدتيها الطويلتين (عبودية) و(ألوهية) أنها طرحت أسئلة وقدمت صورا قتلت بحثا عند شعراء الفرس ، ولا تكاد تصل إلى صدق نبرة ناصر خسرو وعمقه ، أو إلى حدة ثورة عمر الخيام وجمال تعبيره ، أو قوة خيال حافظ وقوة تأثيره .

ومن هنا ، لم تواصل فروغ . فالذى كانت تهدف إليه لم يحدث ، ومن ثم تعود مرة ثانية إلى عالمها المفضل ، عالم العشق ، لكنها تبدأ فى الإحساس بالآخرين وتوجه إليهم الحديث

« مع هذه الجماعة التى تتظاهر بالزهد .
أعلم أن الجدل صعب . .
مدينتى ومدينتك يا طفلى الجميل –
منذ فترة وهى وكر للشيطان . .
وسيأتى يوم سوف تطالع فيه بحسرة ، هذه الأنشودة المفعمة بالألم ، وتحدث نفسك : كانت أمى »[١٦]

وفى الديوان نفسه نجد إرهاصات لفروغ فيما بعد ؛ فروغ الناضجة التى تذوب فى المجموع وتبكى على الحرية الضائعة فى مجتمع مغلق ومقيد :

« أخيرا انتهى خط الطريق . .
وبلغت طريقا مغبرا ، كانت نظرتى تسبقنى . .
وفوق شفتى سلام حار والمدينة تغلى فى إناء الظهيرة . .
والشارع محترق فى ضوء الشمس . .
وقدماى فوق الأسفلت الصامت –
كانت تسبقنى مرتعدة . .
كانت المنازل ذات لون مختلف ، مظلمة مغبرة ، والوجوه

بين الملاءات كأرواح فى الأغلال ..
والنهر تيبس كعين عمياء ..
يخلو من الماء ومن أثر له .
ومر رجل يغنى فى الطريق ...
امتلأت أذناى بصوته .
وقبة المسجد القديم المهجورة ...
تشبه أطباقا محطمة ، ومؤمن فوق المئذنة يؤذن بصوت حزين ..
وأطفال عراة يجرون خلف الكلاب والحجارة فى أيديهم ، وضحكت امرأة من خلف مشربية ، فأغلقت الريح الأبواب فجأة .
ومن أفواه مداخل البيوت السوداء ...
كانت تفوح روائح القبور العطنة .. ورجل أعمى يسير متوكئا على عصاه ..
كان يبدو مألوفا على البعد »[17] .

أخيرا خرجت فروغ عن ذاتها ، ونظرت إلى مجتمعها ، واستغرقت هذه النظرة ست سنوات كاملة .

— ٢ —

بعد أكثر من ست سنوات من الصمت ، أصدرت فروغ ديوانها الذى وضعها فى طليعة حركة الشعر الفارسى الحر : ديوان (الميلاد الثانى) أو (الميلاد الجديد) ، ولدت شاعرة أصيلة شديدة الحساسية مدركة لرسالة الشعر هدايةً ونبوءةً ، نظرتها إلى ما حولها أكثر شفافية وعمقا . وكالعادة قدمت هذا الديوان بتصريحاتها عن تجاربها « الفنية هذه المرة » ونبذها لدواوينها الثلاثة السابقة التى تعتبرها مقاومة يائسة بين مرحلتين من مراحل الحياة ، أو آخر أنفاس لإنسانٍ ما قبل أن ينمو ويصل إلى مرحلة الفكر[18] .

والحقيقة التى تعبر عنها فروغ هنا معكوسة تماما ، ذلك أنها فى ديوانها الأخير دخلت مرحلة التطبيق ، وكان الفكر فى دواوينها الثلاثة الأولى والروح التطبيقية الموجودة فى الديوان هى التى جعلت من بعض قصائده منشورات حقيقية وملصقات ثورية فى عام الثورة . وفى الديوان تبلغ فروغ قمة سخريتها وهجائها الاجتماعى فى قصيدتها « يا أرضا مليئة بالدرر » ، وتقترب من هجائها السياسى ، والقصيدة تشبه منشورا ساخرا من كل ما تروج له السلطة ومن مفهومها عن الحضارة والتحديث ، وأساليب الإعلام فى الترويج لها :

« انتصرت ..
سجلت نفسى ...
زينت نفسى باسم فى بطاقة هوية ...
وتميز وجودى برقم ما ..
إذن لتحيا ٦٧٨ الصادرة من قسم ٥ طهران ..
الحمد لله إذ استراح بالى تماما ..
فى أحضان الوطن الأم الرؤوم ..
وثدى الماضى التليد الملىء بالفخار ..
وأناشيد الحضارة والثقافة .. وطنطنة سيادة القانون ..
آه ، الحمد لله ...
لقد استراح بالى تماما — أستطيع من الغد ، وبثقة تامة ..
أن أستضيف نفسى لثمان وسبعين وستمائة دورة ..
على كرسى وثير من القطيفة فى جلسة لمناقشة ضمانات المستقبل ...
أو حفل تكريم ..
لأننى أقرأ كل يوم مواد مجلة « الفن والعلم » ..
والملق والنفاق ..
وأعلم أسلوب « الكتابة الصحيحة » .
لقد وضعت أولى خطواتى على ساحة الوجود ...
بين جموع الشعب البناءة .
وبالرغم من أنهم لا يجدون قوت يومهم ...
إلا أن أمامهم أفقا للرؤية واسعا ومنفتحة حدوده الجغرافية فى الواقع ...
شمالا : الميدان الأخضر النضر المعد لإطلاق الرصاص ...
وجنوبا : ميدان الإعدام القديم ..
وفى مناطقه المزدحمة يصل إلى ميدان التوبخانه ....
وفى حمى سمائه المضيئة وطمأنينة أمنه ...

من الصباح إلى الغروب . . .
هناك ثمان وسبعون وستمائة من الأجساد المصيصية القوية . .
مع ثمان وسبعين وستمائة ملاك . .
من الملائكة المخلوقة من التراب والطين . . .
كلهم مشغولون بالدعاية لمشروعات السكوت والسكون »[١٩] .

وكان تعليق نقاد السلطة : على كل من يمر بهذه القصيدة أن يمسك أنفه ، إنها لم تجد فى طهران سوى الحوارى المليئة برائحة البول ، وكان ردها : دعهم يمسكون بأنوفهم . للشعر شكله ولغته . لا أستطيع وأنا أتحدث عن حارة أن أصف العطور . هذا نصب واحتيال وخداع للنفس وللآخرين »[٢٠] .

بإحساس فروغ بالآخرين ، غلبت على الديوان نغمة الرثاء : ويكاد الديوان كله يكون مرثية للأيام التى ولت ، والطبيعة التى تموت ، والناس الذين يساقون نحو مصائر مجهولة ، والعشق الذى ما عاد يحمل عندها نفس الأريج ، فهو ككل شىء يموت ، لقد ولدت فروغ من جديد ، لكن فى مقبرة ، ويبدو بعد صمت السنوات الست أنها كانت تريد أن تقول كلمتها وتمضى ، ولم يكن شىء قد تغير ، فلم يكن هناك الجو الذى يسمح لها بالحديث بهذه الحدة ، ولكى ندرك كم تغيرت فروغ لنقرأ لها هذا الهمس الرقيق .

انظر . .
كيف يسيل الحزن دموعا من عينى . .
كم أشبه ظلا مدهوشا سقط أسيرا فى أيدى الشمس ؟ . . .
انظر . .
كل وجودى يتهدم ، يجذبنى لهب النار . .
يحملنى حتى الأوج . .
يسقطنى فى الشرك . .
انظر . .
كل سمائى تملأ شهبا . .
والآن وقد بلغنا الأوج . .
اغسلنى بشراب الموج . .
زملنى بحرير القبلات ، اطلبنى فى أعماق الليل الممتدة . .
لا تتركنى أبدا . .
لا تفصلنى عن هذى الأنجم »[٢١] .

عشق حقيقى ، إذن ، دفعها دفعا إلى تبنى قضايا مجتمعها ، يشمل كل الكون ، أو ينبثق من مظاهر الحزن حولها .

« اسمع . .
هل تسمع صوت الظلمة ؟ كم أنظر إلى هذه السعادة بدهشة . .
فأنا معتادة على يأسى . .
اسمع . .
هل تسمع صوت الظلمة ؟ شىء ما يحدث هذى الليلة . .
القمر مخنوق مضطرب . .
وفوق السقف الموشك أن ينهار . .
سحب كمشيعى جنازة . .
هل يمكن أن تسقط أمطار ؟ لحظة . .
ثم بعدها العدم »[٢٢] .

مثل هذه الأحزان الميتافيزيقية ذات معنى فى الأدب الفارسى ، حيث يقال كل شىء دون أن تذكر وقائع أو أشياء بعينها

« أغنية حزينة . .
انطلقت كالدخان . .
من كل المدينة . .
وشكوى المدينة ، تكدست كالدخان . .
فوق كل النوافذ ـ وطوال الليل . .
ينهمر الحزن من الأغصان السوداء . .
يعجز إنسان فيناديك . .
والجو يهوى على نفسه أنقاضا »[٢٣] .

وتتكرر النغمة ، فلم يعد يضمها مع حبيبها سوى الغروب

« نحن فى الليل أم فى النهار ؟ . .
لا ياحبيبى . فى غروب أبدى . .
بروق حامتين فى الرياح كتابوتين أبيضين ، وبأصوات
من بعد فى تلك الصحراء الغريبة ، واهية مضطربة . .
كهبوب الريح ــ ينبغى أن تقول شيئا . .
ينبغى أن تقول شيئا ، قلبى يتمنى أن يتوحد
بالظلمة »(٢٤) .

وفى خلال هذه الظلمة ترى مجتمعها ، مجتمعا من الحثالة وأشباه البشر :

« إننى أفكر . .
لابد أن كل النجوم . .
قد رحلت إلى سماء ضائعة . .
والمدينة كم هى ساكتة صامتة . .
إننى طوال سيرى . .
لا ألتقى بأحد . .
إلا بجمع من التماثيل الشاحبة . .
وعدد من الكناسين . .
تفوح منهم رائحة القمامة والدخان ، ومتسكعين متعبين
مثقلين بالنعاس .
وهل أنتم يا من أخفيتم سحناتكم . .
خلف نقاب الحياة المحزن لا تفكرون أحيانا فى هذه
الحقيقة الموسة . .
أن أحياء اليوم ليسوا إلا حثالة أحياء . .
وكأن بطفل فى أول بسمته انقلب إلى شيخ . .
والقلب هذا اللوح المخدوش الذى لعبت الأيدى فى
خطوطه الأصيلة لن يحس بالثقة بعد فى كونه حجرا ــ ربما
بسبب الإدمان . .
واستهلاك المسكنات المستمر . جرت الميول الطاهرة
والإنسانية إلى كارثة الزوال . .
وربما نفيت الروح إلى ركن فى جزيرة خالية ، وربما أحلم
بأصوات الغضب ــ إذن فهؤلاء المشاة الذين يتوكأون
بأناة على رماحهم الخشبية هم أولاء الفرسان الذين كانوا
يسابقون الريح ؟ وهؤلاء الجدب النحلاء الذين يدمنون
الأفيون . .
هم نفس أولاء العارفين الأطهار الذين كانوا يحلقون فى
سموات الفكر ؟ إذن حقيقة أن الإنسان لم يعد فى انتظار
مخلص آخر . .
والفتيات العاشقات . . .
بإبرهن الطويلة اللائى يطرزن بها قد مزقن عيونهن
سريعة التصديق ؟ » .

صعب بالفعل أن يصدق أحد أن الشاعرة التى كتبت « أذنبت ذنبا فياضا بالمتعة » هى نفسها كاتبة هذه الأشعار . لكنه سحر الناس وخروج فروغ من دائرة ذاتها إلى دائرة الناس . إنها تعبر عن نقلتها هذه بأنها مرت :

« أنا . . .
أنا لم أكن قط . .
شيئا سوى بالونة خفيفة متشردة . .
فوق سقوف السماوات الملوثة بالضباب . .
وعشقى وميلى وكراهيتى وألمى . .
مضغها فأر اسمه الموت . .
فى غربة القبر الليلية . .
الحق معكم . .
فلا يمكن بعد موتى أن أجرؤ على النظر فى المرآة . .
وإلى هذا الحد مت . .
حتى إن أى شىء . .
لن يثبت موتى فيما بعد »(٢٥) .

ــ ٣ ــ

ماذا يتبقى بعد الموت ؟ انهيار كلى وجزئى فى العالم من حولها ، وفى القصائد القليلة التى كتبتها فروغ بعد ديوان (الميلاد الجديد) ، لا شىء إلا التنبؤ بالانهيار التام . وفى أسلوب دينى شبيه برؤى القديس يوحنا المرعبة تتنبأ فروغ بانهيار العالم ككل :

« حينذاك . .
بردت الشمس وذهبت البركة عن الأرضين ــ جفت
الأعشاب فى المروج . .
وجفت الأسماك فى البحار . .
والتراب . .

لم يعد يقبل الموتى يدفنون فيه . .
والليل فى كل النوافذ الشاحبة . .
مثل صورة باهتة . .
دائما فى تكدس وطغيان . .
والطرق تستمر فى قلب الظلمة ــ لم يعد أحد يفكر فى العشق . .
لم يعد أحد يفكر فى النصر . .
لم يعد أحد قط ــ يفكر فى شىء قط ــ فى أغوار الوحدة . .
قدم العبث إلى العالم . .
وطفق الدم يفوح بعطن الأفيون . .
والنساء الحوامل وضعن أطفالا بلا رؤوس . .
والمهاد خجلا لجأت إلى القبور . . أية أيام مرة وسوداء . . .
فالخبز قد جندل قوة النبوة العجيبة . .
والأنبياء الجياع المقعدون . .
هربوا من المواعيد الإلهية . .
والحملان الضالة . .
لم تعد بعد تسمع أصوات الرعاة تناديها فى سديم المهامه ــ
وفى أعين المرايا . .
كانت الحركات والألوان والصور تنعكس مقلوبة . . . .
وفوق رؤوس المهرجين الأراذل ووجوه المومسات الوقحة . . .
هالة مقدسة نورانية . .
أخذت تشتعل كمظلة ــ ومستنقعات الكحول بأبخرتها الحامضة المسمومة . .
أخذت تجر جموع المفكرين الجامدين . .
إلى أعماقها . .
والجرذان السمجة . .
أخذت فى الخزائن القديمة . .
تمضغ أوراق الكتب . . ماتت الشمس . .
ماتت الشمس . .
وغدا سيكون لها فى أذهان الأطفال مفهوم أصم ضائع . .
وفى كراساتهم . .
سوف يصورون غرابة هذا اللفظ القديم ببقعة غليظة
سوداء ــ والناس . .
جموع الناس الساقطة . .
قد صاروا موتى القلب أسرى الدهشة والبهت . . .
يمضون من غربة إلى غربة تحت أثقال أجسادهم المشئومة . . .
والميل المؤلم للجرم . . .
يتورم فى أكفهم . .
وبين الحين والحين تأتى شرذمة . .
تهدم هذا المجتمع الميت . .
وتتصارع . . . .
ويمزق الرجال حلوق بعضهم بالمدى .
وفى فراش من الدم . .
يضاجعون صبايا غير بالغات ــ ربما حتى الآن . . .
خلف العيون الموطوءة فى عمق هذا الوجود . .
قد بقى شىء ما نصف حى . .
نصف مغشوش . .
يريد فى سعيه الذى لا رمق فيه أن يؤمن بطهر أصوات الماء . . .
ربما ، لكن . .
أى خلاء لا آخر له . .
فقد ماتت الشمس . .
ولم يعلم أحد . .
أن اسم تلك الحمامة الحزينة التى هربت من القلوب هو الإيمان ــ آه يا صوت السجين . .
ألن تحفر شكوى يأسك أبدا . .
فى جزء من أجزاء هذا الليل الكريه . .
نقبا نحو النور . .
آه يا صوت السجين . .
يا آخر صوت فى الأصوات »[٢٦] .

أكان يمكن لهذه الرؤية لمجتمعها ومصيره أن تمرّ ؟ ومع ذلك فقد مرّت . لعل الصور التجريبية التى كانت تحتويها قد حمتها ، ولم تحرك السلطة ساكناً مفضلة ألا تقف فى مواجهة صريحة مع شاعرة فتدفع عامة الناس إلى فهم ما لا يفهمونه من لغة الشعر المعقدة . لكن فروغ لم تسكت ،

وكأنما حكمت على نفسها بالموت حقيقة لا مجازا ، وكم كانت خيبة السلطة كبيرة عندما أدركت أن السلاح الذى شاركت فى صقله قد انقلب عليها[٢٧] . وكانت الدائرة الأخيرة التى تخرج منها فروغ : دائرة الممالأة السياسية ، فتقدم فى قصيدتها (لهف قلبى على الحديقة) الترجمة العملية لأفكار قصيدتها السابقة (آيات أرضية) ولتقف بسيف شعرها متمنية موتا صوفيا لا فى أحضان المحبوب بل فى أحضان الناس .

« لا يفكر أحد فى الورود . . . .
ولا يهتم أحد بالأسماك . .
ولا يريد أحد أن يصدق . .
أن الحديقة تموت . . .
وأن قلب الحديقة قد تورم تحت الشمس . . . .
وأن ذهن الحديقة وبهدوء شديد . .
فى سبيله إلى نسيان ذكريات الخضرة . . .
وكأن مشاعر الحديقة شىء مجرد قد اهترأ فى ركن من الحديقة . .
باحة منزلنا وحيدة . . .
باحة منزلنا تتثاءب . .
فى انتظار مطر مجهول . . .
وحوض منزلنا خال . . .
والنجوم الصغيرة الفجة تسقط على الأرض من ارتفاع الأشجار . .
ومن بين النوافذ الباهتة لمنازل الأسماك . .
يأتى فى الليل رنين سعال . . .
باحة منزلنا وحيدة ــ أبى يقول : لم يعد فى وسعى شىء . . .
لم يعد شىء فى وسعى . . .
لقد حملت مسئوليتى . .
وتممت بعملى . .
وهو فى حجرته من الصباح إلى الغروب يقرأ إما فى الشاهنامة أو ناسخ التواريخ ، أبى يقول لأمى : وماذا فى أن تكون الحديقة موجودة أو لا تكون . . . .
إن معاشى يكفينى ــ وأمى طوال حياتها ، فرشت سجادتها . .
على أعتاب الخوف من الجحيم . .
وفى أعماق كل شىء . . .
تقتفى آثار معصية ما . .
وتظن أن كفر نبات ما . .
قد دنس كل الحديقة . .
وأمى مذنبة بالطبيعة ، تقوم برقية كل الورود . .
وكل الأسماك . .
وتقوم برقية نفسها . .
أمى فى انتظار المهدى ، والمائدة التى سوف تنزل من السماء ــ وأخى يقول : إن الحديقة مقبرة . .
ويسخر من ذبول النبات . . .
ويحصى جثث الأسماك . .
التى تتحول تحت جلد الماء المريض إلى ذرات فاسدة . .
وأخى مدمن فلسفة . .
ويرى أن شفاء الحديقة فى هدمها تماما . .
وهو يسكر . . .
ويضرب الأبواب والجدران بقبضته . .
وهو مؤلم جدا ومحبط ويائس . .
ويحمل يأسه معه إلى الشوارع والأسواق . .
مثل بطاقة هويته ومفكرته ومنديله وولاعته وقلمه . . . .
ويأسه تافه إلى درجة أنه يضيع كل ليلة فى زحمة حان ــ
وأختى التى كانت عاشقة للورود . . .
وكانت تبوح لها بنجواها عندما تضربها أمى . . .
وأحيانا كانت تدعو أسرة الأسماك إلى وليمة من الحلوى والشمس . .
منزلها الآن فى الطرف الآخر للمدينة . .
وهى فى منزلها الصناعى . .
ذى الأسماك الحمراء الصناعية . . .
وتحت أغصان أشجار التفاح الصناعية . .
تؤلف أغانى صناعية . . .
وتضع أطفالا طليعيين . .
إنها عندما تأتى لزيارتنا وتتلوث أطراف تنورتها من فقر حديقتنا . .
تأخذ حمام كلونيا . .
وعندما تأتى إلينا . . .

تكون دائما حبلى ـ باحة منزلنا وحيدة . . .
ومن خلف الأبواب طوال النهار تنبعث أصوات التحطم . .
والانفجار . . .
وجيراننا يزرعون فى حدائقهم بدلا من الورود . . .
البنادق والمدافع الرشاشة . . .
جيراننا يغطون دائما أحواضهم المصنوعة من القيشانى . . .
والأحواض . . . .
حتى دون أن تعلم . .
مخازن سرية للبارود . .
وأطفال شارعنا يملأون حقائبهم المدرسية بالقنابل الصغيرة . . . .
باحة منزلنا فى دوار ــ إننى أخشى زمنا . .
أفقد فيه قلبى . . .
إننى أخشى مجرد تصور عبث هذه الأيدى . . .
وأخشى مجرد تجسد غرابة هذه الصور . .
إننى وحيدة مثل تلميذ . . .
يحب وحده درس الهندسة . . .
وأفكر : ينبغى أن تحمل الحديقة إلى المستشفى . . .
وأفكر وأفكر وأفكر . . .
وقلب الحديقة قد تورم تحت الشمس . . .
وذهن الحديقة . .
فى هدوء شديد . .
فى سبيله إلى نسيان الخضرة »[٢٨] .

لكن فروغ لم تفقد قلبها قط ، وفى مرحلة البراءة والنبوءات ، كانت دائما بشفافية قلب تتنبأ بما سوف يحدث ، كانت تسخر من أمها التى تنتظر المهدى . لكنها فى أخطر قصائدها على الإطلاق لم تفعل سوى أن تتنبأ بظهور مهدى من نوع جديد . وكم تطورت الشاعرة التى كانت تعانق موتها . ولننظر إلى البراءة والإيمان معا فى قصيدتها (شخص لا يشبه أحدا) :

« رأيت أن شخصا سوف يأتى . . . .
رأيت فى النوم نجمة حمراء[٢٩] . .

أطار الله جفنى عينى . .
وطردنى من الدنيا . .
وأصابنى بالعمى . .
إن كنت أكذب . .
لقد رأيت فى النوم هذه النجمة الحمراء . . .
ولم أكن نائمة .
سيأتى شخص . .
سيأتى شخص . . . .
شخص آخر ، شخص أفضل . .
شخص لا يشبه أحدا . .
ليس كأبى . . .
ليس إنسياً ، ليس مثل يحيى . . .
ليس مثل أمى . . .
شخص يشبه من ينبغى أن يكون . .
أطول قامة من أشجار منزل المعمار . .
ووجهه أسطع نورا من وجه إمام الزمان . .
ولا يخاف حتى من أخ سيد جواد الذى ذهب ولبس ثياب العسكرية . . .
ولا يخاف حتى من سيد جواد نفسه الذى يملك كل حجرات منزلنا . .
واسمه كما تناديه أمى فى أول صلاتها وفى آخرها . . .
يا أقضى القضاة ويا حاجة الحاجات . . . .
وهو يستطيع أن يقرأ كل الكلمات الصعبة فى كتاب السنة الثالثة بعين مغمضة . . .
ويستطيع أن يطرح الألف من العشرين مليون . . . .
ويستطيع أن يشترى كل ما يلزمه من متجر سيد جواد نسيئة . . .
ويستطيع أن يقوم بعمل ما . .
يجعل لمبة اسم الله الخضراء كالفجر . .
فوق سماء مسجد « مفتاحيان » تضىء ثانية . .
آه .
ما أجمل الضوء . . ما أجمل الضوء .
وكم أتمنى . .
أن يملك يحيى دراجة ذات أربع عجلات . .
ومصباحا غازيا . .

وكم أتمنى أن أركب دراجة يحيى . .
بين ثمار البطيخ والخربوز . .
وأدور حول ميدان المحمدية .
آه . . .
ما أجمل الدوران حول ميدان المحمدية . . .
وما أجمل النوم فوق السطح . . .
وما أجمل الذهاب إلى الحديقة القومية . . .
وما ألذ طعم البيبسى . . .
وما أجمل دخول سينما فردين .
وكم أسعد أنا بهذه الأشياء . . .
وكم أتمنى . .
أن أشد جدائل ابنة سيد جواد ـ لماذا أنا صغيرة هكذا ؟ . .
لماذا أتوه فى الشوارع ؟ وأبى وهوليس صغيرا لا يتوه فى الشوارع ؟
لماذا لا يقوم بعمل يقرب مجىء هذا الشخص الذى زارنى فى النوم ؟ ـ وسكان حى المذبح . .
وحتى تراب حدائقهم من الدم . .
والمياه فى أحواضهم دم . .
ونعال أحذيتهم دم . . .
لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ ـ
سيأتى شخص ما . . .
سيأتى شخص ما . . .
شخص معنا بقلبه . .
معنا بنفسه . .
معنا بصوته . .
شخص لا ينبغى أن يقاوم أحد مجيئه . . .
أو يقبض عليه . .
ويلقى به فى السجن . .
شخص ربى يحيى تحت الأشجار العجوز . .
ويوما بعد يوم . . .
يكبر وينمو . . .
شخص يأتى . .
من المطر . .
من صوت تساقط المطر ، من بين حفيف الزهور . .
من سماء ميدان التوبخانه . . .
ويمد الموائد . .
ويقسم الخبز . .
ويقسم البيبسى . . .
ويقسم الحديقة القومية . . .
ويقسم دواء السعال الأسود . . .
ويقسم الأماكن فى المدارس . . .
والأماكن فى المستشفيات . . .
ويقسم الأحذية البلاستيك ذوات الرقاب . . .
ويقسم سينما فردين . .
ويقسم أشجار منزل سيد جواد . .
ويقسم كل ما تهبه الطبيعة . . .
ويعطينا أيضا نصيبنا »[٣٠] .

كان من المحال أن تخون فروغ موهبتها. تقول فى حديث لها :

« من الصباح وحتى الليل . .
حينما أنظر أرى شيئا ينفجر . .
وعندما أريد أن أكتب الشعر لا أستطيع أن أخون نفسى »[٣١] .

وأثبتت فروغ أن الفنان الحقيقى لا يمالىء السلطة حتى إن كانت قد شاركت بالطبع فى صنعه . وبعد قصيدة الرؤيا ، أمرت أن تصمت ، وأن تعود إلى أشعارها التى خلقت شهرتها ، فكان جوابها بآخر قصيدة كتبتها (الصوت هو الذى يبقى فقط) :

« لماذا أتوقف ؟ لماذا . .
لقد ذهبت الطيور تبحث عن الماء . .
والأفق عمودى والأفق عمودى . . .
والحركة حركة نافورات . . .
وفى حدود الرؤية تدور كواكب نورانية . . .
وفى مستوى الارتفاع . .
تتكرر الأرض . .
والمطبات الهوائية تتحول إلى فجوات للربط . .
والنهار منبسط . . لا يحتويه خيال دود الصحف

الضيق . . . .
لماذا أتوقف ؟ . .
إن الطريق يمر من بين شعيرات الحياة الدموية . .
وطبيعة جو سفينة رحم العمر . .
سوف تقتل الخلايا الفاسدة . .
وفى محيط فضاء الطلوع الكيميائى . . .
الصوت فحسب . . .
الصوت فحسب هو الذى يجذب ذرات الزمان . .
فلماذا أتوقف ؟ ــ ماذا يمكن للمستنقع أن يكون . .
ماذا يكون المستنقع إلا مكانا لتوالد حشرات الفساد . .
والجثث المتعفنة تسجل أفكار ثلاجة الموتى . .
والخصى . .
فى الظلمة أخفى فقدانه الرجولة . .
والصرصار . .
آه من الصرصار عندما يتحدث . .
فلماذا أتوقف ؟ عون الحروف الرصاصية عبث . .
عون الحروف الرصاصية لن يخلص فكرة حقة . .
أنا من سلالة الأشجار . .
يصيبنى تنفس الهواء الراكد بالملل ، وقد نصحنى [illegible]
الذى مات . . .
بأن أظل محتفظة بفكرة الطيران . . .
وفى النهاية فإن كل القوى تتوحد . .
أجل تتوحد بأصل الشمس المضيئة والانصباب فى شعور
النور . . .
وعلمنى أن الطواحين الهوائية قد اهترأت . .
فلماذا أتوقف ؟ إننى أضع سنابل القمح الغضة تحت
ثديى . . .
وأنصت [illegible] الصوت . .
الصوت . .
الصوت . .
الصوت فحسب . . .
صوت ميل العشب الأولى إلى النمو . . .

صوت الرغبة الشفافة للماء فى الجريان . . .
صوت انهيار نور نجمة على جدار التراب المادى . .
صوت انعقاد نطفة المعنى . .
وانبساط الذهن المشترك للعشق ــ الصوت . . .
الصوت . .
الصوت فحسب . .
هو الذى يبقى . .
فى موطن الأقزام . .
ومعايير التقييم . .
دوما دارت حول مدار الصفر . .
فلماذا أتوقف ؟ أنا ممتلئة لأوامر العناصر الأربعة . . .
ولأمر تدوين لائحة قلبى . .
ليس من شأن حكومة العميان المحلية . .
وأى شأن لى . .
بعواء طويل وحشى . .
فى قضيب حيوانى . . .
وأى شأن لى بالحركة الحقيرة [illegible] فى [illegible] من
اللحم ؟ لقد [illegible] . . .
[illegible]
[illegible]

لكن الأقزام وحكومة العميان المحلية والعميان لم يتركوا تواريخ حياتها الجديدة بعيدا عن الحركات الحقيرة [illegible] فى خلاياهم ، ولعلهم كانوا يترصدون حركاتها والشوارع التى تمشى فيها ومواعيدها ، ويتفقون مع سائق الشاحنة التى دهمتها ذات عصر بينما كانت تكتب :

[illegible]
[illegible]
المتحفظ الطيران . . . . .
فالطائر موشك على الموت [illegible] .

الهوامـش :

١ ــ من خطاب موجه من فروغ إلى صديقها القصاص الإيرانى إبراهيم گلستان . فى الكتاب التذكارى **جاودانه فروغ** ص ١٤ .
٢ ــ **ديوان (أسير)** ط ٩ ص ١٢ .
٣ ــ الديوان نفسه ص ١٣ .
٤ ــ **ديوان(أسير)**ص ٣١ .
٥ ــ **أسير** : ٣٤ .
٦ ــ **أسير** : ٤٠ .
٧ ــ **أسير** : ص ٤٥ .
٨ ــ **أسير** : ص ٩٩ .
٩ ــ **أسير** : ١١٦ .
١٠ ــ من دراسة لصدر الدين إلّهى فى مجلة **سبيد وسياه** ٢٩ بهمن ١٣٤٥ . هـ . ش .
١١ ــ **ديوان : ديوار** : الجدار ط ١٣٥٤٦ هـ . ش . ص ص ١٣ ــ ١٥ .
١٢ ــ **ديوار** : ص ص ٣٩ ــ ٤٠ .
١٣ ــ **ديوار** : ص ٩٢ .
١٤ ــ **ديوار** : ص ١٤١ ــ ١٤٢ .
١٥ ــ **عصيان** : ط ٤ تهران ١٣٤٨ هـ . ش . ص ص ٩٧ ــ ٩٨ .
١٦ ــ **عصيان** : ص ٦٠ .
١٧ ــ **عصيان** : ص ص ٩٧ ــ ٩٨ .
١٨ ــ من أحاديثها لمجلة « **آرش** » صيف ١٣٤٣ ش .
١٩ ــ **ديوان : تولدى ديگر** : ط ٣ تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ١٤٨ ــ ١٥٦ .
٢٠ ــ من أحاديث مجلة **آرش** التى سبق ذكرها .
٢١ ــ **تولدى ديگر** ص ص ٢٠ ــ ٢٣ .
٢٢ ــ **تولدى ديگر** : ٣٠ ــ ٣١ .
٢٣ ــ **تولّدى ديگر** : ٤٠ ــ ٤٣ .
٢٤ ــ **تولدى ديگر** : ٨٧ ــ ٨٨ .
٢٥ ــ **تولدى ديگر** : ١١٠ ــ ١١٣ .
٢٦ ــ القصيدة منشورة فى ط ٣ من **تولدى ديگر** ص ص ٩٨ ــ ١٠٥ وإن كانت ترجع إلى مرحلة لاحقة من حياتها .
٢٧ ــ لم أتناول قصيدة (فلنؤمن فى بداية فصل البرد لأنها منشورة فى كتابى **الشعر الفارسى الحديث** . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
٢٨ ــ من ديوان فروغ الرابع الذى نشر بعد وفاتها **إيمان بيا وريم در آغاز فصل سرد** ــ تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ص ص ٥١ ــ ٦٠ .
٢٩ ــ النجمة الحمراء فى المأثور الصوفى الفارسى علامة على ميلاد النبى أو الولى ولا علاقة لها بالنجمة إياها . انظر : **مثنوى مولانا جلال الدين الرومى** ، الكتاب الثالث ، ترجمه وشرحه إبراهيم الدسوقى شتا ــ الزهراء للإعلام العربى ــ ١٩٩٢ ــ ص ٤١٢ .
٣٠ ــ القصيدة من ديوان : **إيمان بياوريم** ص ص ٦٤ ــ ٧٢ .
٣١ ــ من أحاديث لفروغ فى مجلة **آرش** صيف ١٣٤٣ ش .
٣٢ ــ من ديوان : **إيمان بياوريم** ص ص ٧٦ ــ ٨١ .
٣٣ ــ ما تبقى من آخر قصيدة كانت تكتبها ونشرت تحت عنوان : « **دلم گرفته** » ص ٨٦ من ديوان : **إيمان بياوريم** .

من واقع معايشة الجنون عن الحرية والإبداع :

مستويات توجه حـركية الوجود

بين حـالات الجـنون والإبـداع والعـادية

يحيى الرخاوى

أحسب أنه بتقديم هذا الفرض الرابع عن «الحرية والإبداع» تكون قد تكاملت أبعاد مشروع نظرية مصرية عن الإبداع ، تتجاوز مسألة الإنتاج الإبداعى إلى إبداع الحياة ، وتربط مابين الغرائز (العدوان فالجنس) والبيولوجى (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع) والجدلية (جدلية الجنون والإبداع) ومستويات توجه الحركية (الحرية) بما تشمل من دوافع وتنشيط وتجسيد وطبيعة علاقات وموضوعية وغائية .

وهذا المدخل من منطلق الحرية ليس جديدا تماما بالنسبة للفروض السابقة ، فهو يربط بينها ، إلا أنه يضيف تحديد أبعاد مزيدة فيما يتعلق بالحركية ، ومجالات المنظومات المتوازية والمتواصلة ، والمستقلة ، ومعانى المرونة ، والتوجه ، وضرورة الاعتمادية المعلنة والمرحلية ، ومستويات الوعى وتجسيده ، ومستويات الاختيار ، وموضوعية المبدع وواقعيته ، وإعادة تأكيد مفهومات « العادية » و«الجنون» و «الإبداع» ، من حيث هى حالات متناوبة فى الحياة العادية لكل البشر ، بدلا من تصنيف البشر أساسا ، وربما تماما ، إلى عادى ومبدع ومجنون .

١ ــ عود على بدء :

أحسب ــ ابتداءً ــ أن علىّ أن أحدد موقعى هذه المرة ، أكثر من كل مرّة . ذلك أننى أكتب فى منطقة (/ من منطقة) أتحرك فيها بصعوبة حتى لا أكاد أخرج منها ، (لا أستطيع ، ولا أريد) . وقد حاولت تحديد الموقع اللغة الخاصة فى كل مرّة دعتنى هذه المجلة الغراء للإسهام بما ترى ، حدث ذلك منذ البداية فى دراسة (إشكالية العلوم النفسية والنقد

الأدبى)[1] ، حيث حاولت تحديد كلمة «نفسية» إذ تضاف إلى الأمراض أو الطب أو التحليل أو النقد ، فالطب النفسى غير علم النفس غير علم السلوك غير التحليل النفسى ، فأين يقع النقد النفسى ؟ وإلى مَنْ من هؤلاء ينتسب على وجه التحديد ؟ وقد أردت ــ إذ ذاك ــ أن أبين أن النقد النفسى ، رغم اسمه ، لايمكن ــ فى النهاية ــ إلا أن يُنسب إلى متعاطيه شخصيا ــ بكل ما هو ــ حتى لو استعمل لغة نفسية بذاتها ، وذلك من خلال انتقاءاته ودفاعاته وإطاره المرجعى ومدرسته الفكرية جميعا .

ثم وضحت فى الدراسة التالية عن (الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع)[2] ماهية البيولوجى إذ هو حياة قبل أن يكون مادة حسية وكيمياء ، ومن هذا المنطلق بينت علاقة هذا البيولوجى حالة كونه إيقاعا حيويا فى عالم لايسير إلا من خلال ملئه وبسطه ، بدءا من التفاعل الكيميائى حتى دورات الكون التى نعلمها والتى لانعلمها ، وربطت ذلك بعملية الإبداع التى تحتاج إلى كلا الطورين (الملء والبسط) لتتم عند الشخص العادى والمبدع على حد سواء ، وكان أصعب ماعرضته هنا هو تأكيد أننا كلنا ــ بلا استثناء ــ نبدع بوصفنا بشرا ننبض ، ولكننا نختلف فى لغة الإبداع وناتجه وطول زمنه : هل الناتج هو إبداع مشكل فى رموز معلنة ، أم هو نمو ذاتى أم هو تطور نوعى .

وقد أثار هذا الفرض حفيظة بعض المبدعين الذين يفضلون أن يتميزوا عن العادى ، كما طلب منى ناقد متميز أن أزيدها شرحا وتفصيلا فى أعمال لاحقة لشدة غرابتها وجدتها ، بعد أن ألمح أن هذه الدراسة انبثقت من لحظة جنون خاص . ثم جاءت الدراسة عن (جدلية الجنون والإبداع)[3] فأتاحت لى أن أبين ابتداء ذلك الخلط الذى ينشأ من استعمال كلمة جنون «هكذا» من النقاد والأدباء والدارسين على حد سواء ، كما أشارت إلى أن الأطباء لم يستقروا على مضمونها لدرجة أنهم حذفوها من لغتهم ، أو كادوا ، ليستبدلوا بها أوصافا سلوكية ليس لها أغوار ولا أبعاد ، وأكاد أقول ولا فائدة (إلا تواصل زائف) ، وإن كانت المعالم السلوكية شديدة التحديد .

وقد ربطت مابين هذين الفرضين بما يمكن أن يكون بداية هذه الدراسة عن الحرية ، حيث بينت أن مستويات الجدل المتصاعدة ، وأن موقف المبدع من المادة الأولية ، وناتج التعتعة ، وتكثيف الزمن ، هى مايحدد مسار هذه المادة ومآلها من حيث نوع الإبداع ومستواه ، وانتهيت إلى إلغاء تقسيم الناس مابين عادى ومبدع ومجنون ، ليحل محل هذا التقسيم النظر إلى كل فرد باعتباره حالة تتناوب عليها الحالات الثلاث : حالة الإبداع ، وحالة الجنون ، وحالة العادية بدرجات مختلفة ، وفى أطوار متلاحقة ، ظاهرة وباطنة ، منتظمة وغير منتظمة ، وتصورت بذلك أننى فضضت الاشتباك بين حتم الإبداع للشخص العادى من خلال الإيقاع الحيوى اليومى ، وبين تفرّد أشخاص بذاتهم ــ وهم قلة بالضرورة ــ أن يكونوا المبدعين دون سواهم ، حيث تكون المحصلة النهائية لكل فرد هى نتاج موقفه من أطوار نبضه ، وتحمله الوعى بجدله واختياره نوع مسار حركيته . وفى محاولة الوفاق بين فرض الإيقاع وفرض الجدلية ، ذكرت تحديدا :

« إنه لاينبغى ايضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابية الإيقاع الحيوى تتضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصى ؛ ذلك أن التقاط التنشيط ، بل السعى إلى استثارته ، والمشاركة فى توجيهه ، ثم تحمل مسئولية الوعى به والحيلولة دون إجهاضه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تعهده فصقله ، فرفض إرعابه ، والنهوض بثقله ، فاكتشاف نقصه وحوار نقده ــ كل ذلك وغيره هو وظيفة «التوجه الإبداعى الإرادى الفردى لكل مبدع على حدة» .

وهذه النقطة من أهم مداخل هذه الدراسة عن الحرية . وفى فرض سابق عن هذا وذاك[4] ، وإن ظهرت صورته المعدلة المعقب عليها من جديد ، عن « طاقة العدوان وحركية الإبداع»[5] ، كان المدخل إلى الإبداع من خلال إعادة النظر فى دور غريزة العدوان فى فعل الإبداع خاصة . وبعد مراجعة مفهوم العدوان والكشف عن جانبه الإيجابى ، أبنت دوره فى استيعاب هذه الغريزة للسمو بها (وليس للتسامى عنها) فى عمليات الإبداع الأخطر والأعمق (والذى أسميته الإبداع الخالقى) تمييزا له عن الإبداع الأقل قلقلة واختراقا مما أسميته الإبداع التواصلى (أو الإبداع الموهبة) الذى تقوم غريزة الجنس باحتوائه والتعبير عنه .

وقد استعرضت بإيجاز معظم ذلك فى التعقيب على هذه الدراسة وانتهيت إلى القول :-

«وإذا كانت عملية التنشيط الأولى تنتمى إلى الإيقاعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والاقتحام تنتمى إلى إيجابية العدوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوعى الفاعل النشط» .

ثم أضفت ، وبتعبير آخر :

«فإن الانتقال من مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة فى (فعلى التعتعة والبسط / إيقاع) ، لا تصبح ناتجا إبداعيا متميزا ومرصودا إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة فى جرعة مكثفة مخترقة كاشفة ، وبإرادة حاسمة ووعى مسئول ، وهذه المرحلة الأخيرة ـ مرة ثانية ـ هى التى تحتاج قدرا هائلا من الطاقة الملتحمة بالوعى والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخالقى مرة والإبداع الفائق أخرى) طاقة تكون قادرة على الحفاظ على جرعة التنشيط إلى غاية الإبداع المنتج» .

فتأتى هذه الدراسة عن الحرية لتعطينى الفرصة لشرح ، وتعديل وتطوير ، كل هذا أو بعضه ، أو حتى للتراجع عن تأكيد ماهيّة الإرادة الغائية والوعى الفاعل النشط ، وعلى طبيعة الإرادة الحاسمة والوعى المسئول كما وردت فى الفقرة الثانية .

إذن فهذه الدراسة لاتخرج عن هذه المنطقة المحددة فى محاولة للإجابة عن تساؤلات تقول : إذا كان الإبداع هو فعل عادى ، وتعتعة بيولوجية إيقاعية راتبة ، وكان ناتجه (نموا ذاتيا أو تشكيلا مسجّلا) هو نتاج حركة ديالكتيكية متصاعدة ، وكانت جذور دوافعه ، وإمكانات استيعابه شديدة الارتباط بكل من العدوان والجنس ، كما أنه يرتبط فى كل آن بدرجة التعتعة والمرونة وعدم التوازن الساعى إلى التوازن ، إذا كان كل ذلك كذلك ، فأين دور الإرادة والحرية فيه ؟ وإلى أى مدى يعاق بمعوقات الحرية والإرادة ؟ وقبل كل ذلك ، ما ماهية الإرادة والحرية فيما يتعلق بالإبداع ؟

٢ ـ منطلق وطبيعة هذه الدراسة :

علاقة الحرية بالإبداع هى جزء لايتجزأ من مهنتى ووجودى شخصيا ، وأنا لا أكاد أستطيع الفصل ـ للأسف ـ بين مهنتى ووجودى بمختلف صوره ، وخاصة حالة كونى أخلق وعيى ووعى البشر العرايا (إلا من فطرتهم النافية الرافضة المتناثرة المتململة = الجنون) الذين يشاركوننى مأزق حياتى / حياتنا .

فأنا أكتب إذن هذه المرة بصفتى معايشاً لوعى الجنون ، فى مرضاى ومعهم ، وفى نفسى ، من خلالهم ، وبهم . وقد تساءلت وأتساءل دائما عن أولئك الذين يكتبون عن الجنون[٦] دون أن يكون قد أتيحت لهم الفرص الكافية لمعايشته ، خاصة أولئك الذين كتبوا عن الجانب الإيجابى له ، وافترضت دائما أنهم لابد أن يكونوا قد عايشوا جنونهم الخاص بطريقة رائعة متميزة . ودائما أتصور أن مهنتى قد أتاحت لى فرصة أكبر وأرحب لمعايشة الجنون فى الداخل والخارج على حد سواء ، فرصة أن أصطر للتعرى وهم يتعرون ، وأن أغمر وهم يتحدون ، وأن أتناثر مسئولا لألملِمَنى وإياهم وهم يتقدمون نحو الشفاء ، أو يزدادون عريا وتناثرا وتحديا وعناداً ، وقد اخترت هذه المرة أن أرجح كفة المعايشة المباشرة[٧] مصدراً أساسياً لمواجهة هذه الإشكالية الصعبة عن الحرية ، مكتفيا بإضافة أغلب الاستشهادات والإيضاحات فى الهامش دون المتن ، فأجرب هذه الطريقة التى تسمح بانطلاقة التتابع ، والتى تعطى للهامش القيمة نفسها ، التى يستحوذ عليها المتن .

٢ ـ ١ الفرض العام :

فليكن الدخول المباشر إلى التناقض الظاهر المقتحم هو الصدمة البادئة ، ثم نرى .

فهى البداية البسيطة المزعجة مادام لامفر .

«لا وجود للإبداع إلا إذا توفر له قدر مناسب من الحرية رغم أن الحرية ـ بمعنى إرادة الاختيار الواعى الظاهر ـ وهم شائع فى أغلب الأحوال» .

٢ ــ ٢ فروض مساعدة ، وأساسيات قَبْلية :

قد يكون هذا الطرح البدئى شديد الاختزال ، شديد التحدى ، مما يحتاج معه إلى تقديم بعض الفروض المساعدة ، كما يلى :

١ ــ إن الحتمية تسطيح سببى يُخفى أكثر مما يفسر .

٢ ــ إن الثنائية اختزال مُؤَجِّل .

٣ ــ إن الإرادة الظاهرة (الواعية) ليست من الدالة على وجود الاختيار .

ثم نضيف إلى ذلك بعض المقولات المتعلقة بهذه الفروض والتى كادت ترتقى لتتخطى مرحلة الفرض ، وإن لم تصل إلى مرتبة الحقائق ، وأهمها :

١ ــ إن تعدد الذوات فى واحد ، وتبادلها ، وتراتبها يثير تساؤلات صعبة حول مَن يختار من بين هذه الذوات فى اللحظة المعينة ؟

٢ ــ إن اللحظة الآنية هى اللحظة الوحيدة الموجودة الواجدة (القادرة) رغم أنها ليست إلا اجماع البعد الطولى حالة كونها متفاعلة فى الآن الماثل طول الوقت . وبالرغم من كون المبدع ليس وليد اللحظة فقط (طبعا) فإنه ــ أيضا ــ ليس سوى هذه اللحظة .

٣ ــ إن بداية التحول النوعى ، الذى يعتبر الإبداع المنتج إحدى صورها ، هو نهايته ، هى بداية ذات اتجاه واحد (بلا عودة) رغم أن لها فى هذا الاتجاه الواحد تنويعات مختلفة .

٤ ــ إن ارتباط الإبداع بالبسط من منظور الإيقاع الحيوى[٢] يلزمنا أن نرى دور الحرية فى عملية الإبداع من خلال بعدها الطولى أساسا ، وليس فقط من خلال حضورها الآنى .

٣ ــ الحرية والجنون

يقف الجنون متحديا فى بؤرة إشكالية الحرية[٨] .

١ ــ فهو من ناحية يعلن القدرة على الاختلاف على حساب أى مكسب ، وباقتحام أى مجهول ، فهو بذلك أحد مظاهر الحرية فى قصوى قدراتها الاقتحامية[٩] .

٢ ــ ومن ناحية أخرى هو انسحاب كامل من كل المقومات الضرورية لاختبار حقيقة الحرية فى مواجهة الآخر / والواقع .

٣ ــ وهو من ناحية ثالثة استسلام للداخل القابع فى الظلام مما يؤدى إلى نفى الحرية تماما ليتركنا فى مواجهة الوجود الفوضوى إلا من التناثر المختلط المرجرج فى المحل .

وبإيجاز أصوغها بألفاظ أخرى :

إن المجنون يخترق كل حاجز ، ويعيش كل مجاوزة ، ويقفز فوق أسوار اللغة بلا لغة ، وهو يلعب بالزمن فى الزمن ، ولايتبعه ، ولايقع فيه ، لكنه فى الوقت نفسه ينتهى إلى هلامية ساكنة حتى لو ترجرجت فى مكانها وكأنها تتحرك .

ثم بتعبير أكثر إيجازا :

إن المجنون الحر الطلق هو هو الساكن الدائر فى محله فى انغلاق دوائرى متناثر . وهكذا ينفى الجنون الذى يبدو لأول وهلة ، وكأنه الحرية الكاملة ، ينفى الحرية تماما وهو يجتثها من جذورها

ومع أن الحرية تبدو ــ هكذا ــ ضرورة بل حتمية لاختيار الجنون ، فإن الجنون هو فى النهاية مقصلة الحرية .

إن الجنون هو فعل الحرية لتستحيل .

أو :

إذا كان الجنون اختيارا فى مستوى معين من الوجود فإنه ليس اختياراً للحرية ، وإنما هو نفسه الحرية القاضية على نفسها .

وهذه المأساة هى من أعظم إشكالات الجنون ، فهما وعلاجا .

المجنون إذن يختار أن يحرم من اختياره .

وغير المجنون لايملك (بوعيه الظاهر) أن يختار الجنون . أى أن الإنسان العادى (جدا) يبدو كأنه لا يستطيع (أعجز من) أن يُجن .

أما المجنون فهو ــ بجنونه ــ يعلن أن له طريقا آخر ، وأنه استطاع برغم كل شيء أن يرفض السائد الآمن ، وأن يتحدى ، ليسلك ــ منفردا ــ الصعب المجهول .

وبديهى ، فإن علينا أن نتوقف هنا عند كلمات مثل « استطاع » ، ومثل « يرفض » ، ومثل « سوىّ » ، لكن ذلك سوف يكون له مكان مناسب بعد قليل .

٣ ــ ١ السماح بالجنون (حق الجنون)

هذا من ناحية فعل المجنون ، أما من ناحية السماح للمجنون أن يجن «فإن للحرية دوراً أخطر ، ذلك أنه لكى يجن الإنسان (لكى يستطيع أن يجن) لابد أن يُسمح له (بشكل ما) بذلك(١٠) ، أى لابد من وجود مساحة متاحة للحركة (فى الداخل والخارج على حد سواء) تسمح بأن يمارس فيها الإنسان اختلافه لدرجة اختيار هذا النقيض الشاذ المتحدى . وبديهى أن هذه المساحة (أو السماح) هى التى تتفرع فيها الاختيارات المتعددة بما فى ذلك اختيار الجنون . ولتوضيح ذلك ، فإنه على سبيل الافتراض : إذا كان القمع الخارجى مطلقا (مائة فى المائة) والقمع الداخلى كذلك (مائة فى المائة) فإن الجنون مستحيل حتما ، لأنه لم يعد ثمة سبيل لأى اختيار بين بدائل .

٣ ــ ٢ عن طبيعة الجنون والاختيار :

ولكن هل يحدث اختيار الجنون هذا بوعى آنى ، أم بقرار مسبق ، أم بوعى لاحق ؟

إن فهم مسألة اختيار الجنون يحتاج إلى التسليم بأساسين :

الأول : تعدد الذوات(١١) ، وأن اختيار أى ذات منها على حدة هو اختيار لاشك فيه ، حتى لو بدا على حساب الذات الظاهرة أو الذات الوعى الأقرب للسطح .

الثانى : هو أن الاختيار لايظهر بشكله المباشر ، المعترف به ، إلا بعد بداية الجنون نفسه ، بما يسمى الاختيار بأثر رجعى . أو اكتشاف أن الأمر كان اختياراً فى حينه ولكن من مستوى آخر(١٢) .

ولايعنى ذلك أن الذى يختار الجنون واحد فقط من بين التنظيمات المتعددة للذات ، لأن الذى يعلن محصلة الاختيار هو الكل المتداخل فى واحد ظاهر ، وهو الكيان الذى له اسم علم ينادى به ، والذى يوصف بالجنون ، فبداية الاختيار تكون بترجيح أحد التنظيمات البدائية عن التنظيم الواقعى الناضج ، لكن الذى يحضر فى الوعى الظاهر هو :

(١) جماع آثار هذا النشاط البدائى ،

جنبا إلى جنب مع :

(٢) مظاهر مقاومة النشاط القائم لهذا النشاط المقتحم ، بالإضافة إلى :

(٣) بقايا هزائمهما فى آن .

والمجنون الذى يقر باختيار جنونه أثناء العلاج النفسى المكثف ، لايفعل ذلك إلا وقد اطمأن لقدرة جنونه على التحدى ، فهو يقر الاختيار بعد تمكن الجنون من الحلول فى الوعى الظاهر ، ذلك لأن الجنون حين يكسر القشرة ليطل من الداخل ، إذ يقتحم الوعى الظاهر ، يصبح الداخل خارجا أو جزءا من الخارج ، وهنا يمكن إعلان إدراك أن الأمر كان اختيارا ، فهو الآن إعادة اختيار وتأكيد اختيار ماسبق اختياره . الجنون اختراق ما فى ذلك شك ، حتى لو كان اختراقا محكوما عليه بالهزيمة مثل النيزك الساقط . والجنون عدم متحد .

٤ ــ عن الإرادة والاختيار .

على غير مايشاع فى عابر القول ومتعجله ، لابد من التنويه بأن الحرية ، رغم ارتباطها الوثيق بما هو إرادة ، وماهو اختيار واع بين بدائل ، إلا أنها ليست مرادفة لأى منها ، وإن كانت أقرب إلى الاختيار منها إلى الإرادة ، وقد استعملت قرب خاتمة دراسة العدوان الأحدث(٥) لفظ الإرادة ووصفتها مرة بأنها غائية ومرة بأنها حاسمة ، وقد أتت الفرصة لمراجعة هذا وذاك . ثم إن مفهوم الإرادة بالمعنى السلوكى (الاختيار الواعى فى ظاهر الأمر) يعلن أن الإرادة تكاد تكون معدومة عند الفصامى بالذات (وهو الممثل الشرعى للجنون) بما يتنافى

مع فرضنا الأساسى وقولنا السابق من أن الجنون (والفصام فى بداية ونهاية كل جنون) هو اختيار فى حرية متحدية مطلقة ؟

الأجدر إذن أن نسترجع مفهوم الإرادة هنا فى جذور تأصيلها كما وردت سابقا فى ذلك السياق .

٤ ـ ١ ماهية الإرادة :

وبدون الدخول فى تفاصيل أكبر . . . نستطيع أن نقول :

«إن الإرادة دائما نسبية ، وإن نموها مثل سائر الوظائف النفسية ، يتناسب تناسبا طرديا مع مسيرة التكامل ، أى مع المساحة من النفس التى تعمل «معا» ، أى مع مدى الترابط وعمق الولاف المتصاعد ومستواه»[١٣]

وقد بينا فى حينه التحديد السلوكى للإرادة بما لا يسمح بأى ترادف مع الحرية بمفهومها الأعمق ، وإن كان يسمح بداهة بالتداخل . وأعيد إثبات مناطق الاقتراب بين الإرادة والحرية من واقع العلاج أولا :

«إن أرقى درجات الإرادة التى قابلتُها هى المتعلقة بموقف : الوعى المواجهى بتناقض الذات ، بما يصحبه من اكتئاب ثم اختيار «المجال» الذى يحافظ على هذا الوعى ، وفى الوقت نفسه : الوعى بكلية الآخر بتناقضاته المخلة المتحدية ، ثم اختيار صحبته عن إلغاء جزء منه ، ومن ثم اختيار الوعى والمجال الذى يسهم فى ترجيح الممارسة الواقعية المتصاعدة ، أو مادون ذلك» .

ومايهمنى فى هذا المقتطف هو تعبير «اختيار الوعى والمجال . . .» ثم تعبير «الذى يسهم فى ترجيح» . والعلاج النفسى الجمعى الذى أمارسه ، والذى وصفته تحديدا بتعبير «إحياء ديالكتيك النمو»[١٤] إنما يهدف إلى الوعى بالجانب الآخر من كل قضية ، فإذا كان هناك جانب آخر ، فهناك اختيار ، وإذا أتيح الاختيار فى مجال العلاج ونجح ، إذن فهو متاح فى مجال المجتمع الأوسع ، وهو حقيقة إنسانية يدركها المريض ويحل بها مسئولية وجوده ، إذ يعتبر مرضه من ضمن وجوده ، فلو أنه عاوده بعد اختيار. فهو حامل لمسئوليته لامحالة .

٤ ـ ٢ المنظور التركيبى (والدينامى) للإرادة

ومن واقع سيكوباثولوجى تركيبى (دون تجاوز المنطلق السلوكى) فإننا نعيد القول بعد التعديل :

إنه فى لحظة ما ، توجد قوة واحدة (نقطة انبعاث) فى مستوى بذاته من مستويات النضج (والتنظيمات التركيبية) ، نقطة تتمتع بدرجة مناسبة (لمستواها) من الوعى .

وتقاس الإرادة من منطلق تركيبى فاعل بناتجها الموضوعى ، وليس بمجرد إعلان حضورها أو تحديد اختياراتها . ومن ذلك : تناسب المساحة من الوعى :

(١) مع الإدراك المعرفى .
(٢) مع القرار الصادر .
(٣) مع التنفيذ المناسب .
(٤) مع المثابرة .
(٥) مع التعلم اللاحق .
(٦) مع التعديل المتاح . . . . وهكذا .

وكل ماعدا ذلك يصبح إرادة ناقصة أو «لا إرادة»[١٥] .

ولم تأخذ الإرادة أكبر من حجمها فى فعل الإبداع ، اللهم إلا عند بعض غلاة السلوكيين الذين يتصورون أن التدريب على القدرات أمر ينتهى إلى حفز الإنسان إلى وعى واضح وإرادة مشحوذة كافية لفعل الإبداع . وهذا منفى عند كل من استطاع أن يعبر عن وعيه المتكاثف حالة كونه مبدعا[١٦] ، وأحيانا يُخرج الاضطرار أعظم إنجازات الإبداع[١٧] .

٥ ـ تشكيلات الحرية :

فإذا لم تكن الحرية هى الاختيار الواعى فى عالمنا الظاهر ، ولم تكن مرادفة تماما للإرادة كما بينا ، فلابد من أن نواجه إلزام التقدم نحو استكشاف مقومات الحرية أولا : كما نُعنيها فى فعل الجنون ، ثانيا : كما تحضر فى فعل الإبداع ، وأحيانا : فى الحالة العادية . فنحن نواجه الحرية ، نعيشها ، نواكبها على مستويات مختلفة وبمظاهر متعددة ، ليست متنافرة ولايستبعد أحدها الآخر ، ومن ذلك :

(١) إن فعل الحرية إنما يعلن بأثر رجعى حين نعايش آثارها فى لحظة التفجير النوعى الذى يشير بدوره إلى طفرة الولاف الناتج عن التراكم المتضفر، إذ هو تراكم يعلن فى البداية ولاف اختيارات متعاقبة لم تعلن (وما كان يمكن أن تعلن) فى حينها، وهذا مرتبط بالمقولة السابقة من أن الاختيار قد يكون اختيار المجال وفرص الحركة أكثر منه اختيار القرار المفضل بين البدائل.

(٢) وثمة حرية تعلن إذ تواكب انبعاث الوعى فى مواجهة إعادة النظر فى زحمة المعلومات فى الداخل (والخارج) وهو الإعلان المصاحب لأعراض مثل خبرة تغير الذات (لست أنا هو) أو تغير الكون، والحقيقة أنها ليست تغيرا وإنما إعادة اكتشاف بعد التخلص من بعض معوقات الحرية الجاثمة تحت سحق إيقاع الحياة العادية الراتبة.

(٣) وثمة حرية تُفَعْلَن فى فعل حاضر مسئول مخترق يسمى الثورة.

(٤) والمجنون (مثل الثائر والمبدع) يمارس حرية حقيقية ـ أكثر من الشخص العادى ـ ولكن ليس أكثر من المبدع كما سنرى، وهى حرية حقيقية رغم أنها خاصة فهو يتغير كيفيا نتيجة اختيارات سابقة.

وهو فى البداية يحتد وعيه حتى يرى الداخل فى الخارج، ويعلن قدرته على اقتحام النقائض وإعلانها، بل قبولها جزئيا (رغم عجزه الملاحق)، ثم هو يقذفها فى وجه من ينكرها (من السادة الأسوياء)، وهو يخترق كل المألوف تحطيما، ثم يتركه انسحابا باندفاعة منفردة وقادرة على أن تبقيه وتحميه فى موقفه / موقعه الجديد. وهذا هو الفشل الأخير الذى هو أيضا ضمن صفقة حرية المجنون، والذى يتقبله المجنون بقدر ما هو اختياره.

(٥) وقد ميزت بين أشكال الإرادة بما يلامس مفهوم الحرية فى فرض الجدلية، وذلك عند كل من حالة العادية (أى شخص حالة كونه عاديا) والجنون (أى شخص حالة كونه جنونا) والمبدع (أى شخص حالة كونه مبدعا)، ميزت بين أشكال الإرادة فى كل حالة (وإن كنت قد عثرت على ذلك فى الجدول دون المتن)[١٨] على الوجه التالى:

فى حالة العادية: الإرادة ظاهرة. ضيقة المجال، محدودة الفاعلية، زاعمة الحرية بقدر أكبر من حقيقتها.

وفى حالة الجنون، فإن الإرادة: خفية، فاعلة، متعددة، محصلتها مشلولة على المستوى الواقعى.

أما فى حالة الإبداع فقد وصفتها على أنها: فاعلة غائية، لاتحتاج حتما إلى قرار معلن مسبقا، متعددة فى تكامل.

وتطويرا لهذه البداية التى مازلت متمسكا بمجملها رغم اقتراب (ولا أقول ترادف) الإرادة مع الحرية، أعدت النظر فى مستويات الاختيار، فوجدتها متصاعدة مختلفة، فى كل من هذه الحالات بشكل يحتاج إلى تفصيل، لما يتناسب مع النظر للإبداع من زاوية الحرية.

٦ ـ مستويات الاختيار

ولكن ما مستويات الاختيار التصعيدية، أو (التدهورية التحللية) التى يمثل بعض نتاجها الجنون أو نقيضه؟ وهل هو مستوى واحد أم هى مستويات عدة؟ وهل هى المستويات نفسها التى يواجهها الشخص العادى والمبدع؟ أم أن للمجنون اختيارات أخرى على طول موجة تختلف عن تلك التى يواجهها العادى والمبدع؟

مرة أخرى نتوقف لنتذكر (ونكرر) أن المجنون الذى نعنيه بلفظ المجنون، هنا، خاصة نحن نتكلم عن حرية المجنون هو المجنون / المسيرة[١٩] وليس صنفا معينا من الجنون[٢٠].

وسوف نطرح الآن مستويات الاختيار كما واجهتها، من المنطلق الذى أكتب منه، إذ رصدتها على الوجه التالى:

ولكن قبل أن أقوم بتعدادها أود أن أشير إلى أنها ليست مستويات اختيار بين الجنون والإبداع مثلا، بل إنها مستويات اختيار عامة يواجهها البشر جميعا بغض النظر عن موقعهم من الحالات الثلاث، وهم يختارون حالاتهم التى تختار بدورها أشكالا وتفريعات من اختيارات هذه المستويات، أى أنه اختيار مركب دائما

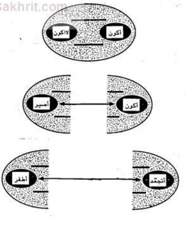
فالمجنون (الجنون / المسيرة) إنما يختار بين بدائل جوهرية هي الأسئلة الكيانية التى تواجه الإنسان سواء كان عاديا أو مبدعا (أو بتعبير خاص فالاختلاف هو مابين حالة الجنون ، وحالة العادية ، وحالة الإبداع) وتتدرج هذه الأسئلة على الوجه التالى :

١ ــ أكون أو لا أكون .

٢ ــ أكون أو أصير (من الصيرورة) .

٣ ــ أتجمد (أسكن) أو أطفر (أثب ، أتحول ، مندفعا إلى مجهول خطر واعد ، بغض النظر عن النتيجة) .

وهذه الاختيارات تزداد صعوبة مع تدرجها ، فالسؤال الأول يقع طرفاه أقرب ، ونتائجه أكثر احتمالا ، أيا كان الاختيار وأيا كانت النتائج سلبية أو إيجابية ، والسؤال الثانى يبتعد طرفاه أكثر ، فيزداد الاختيار صعوبة ، وتزداد النتائج خطورة ، والسؤال الثالث يزداد أكثر وأكثر صعوبة وخطورة ، شكل[1] .



شكل (١) مستويات الاختيار والتباعد المضطرد مع الصعوبة المتزايدة المسئولة عن الناتج الأخطر سلباً وإيجاباً .

٦ / ١ اختيارات المجنون : جدول (١)

والإجابة عن هذه الأسئلة فى حالة اختيار الجنون تتخذ شكلا ومسارا فى تدرج متدهور ومتباعد فى آن .

س ١ : أكون أو لا أكون :

جـ :

(١) فلأكن مجنونا « أنا » خير من أن أكون عاقلاً « لست أنا » هم صنعونى لهم ، ولسوف أكون غير ذلك بالرغم منهم ، حتى لو كان الثمن هو الاختلاف حتى الجنون .

(٢) لكننى ــ بجنونى ــ لما حققنى ، لم أعثر إلا على عدة أنوات متصارعة متزاحمة ، فأين أنا ؟ رفضت أن أكون أنا من صنعهم فإذا بى لست أنا ، لا من صنعهم ولا من صنعى ، لست إلا سلب « أنا » (عفريتة ــ نيجاتيف) وهى الصورة العاجزة للأنا نفسه الذى رفضته .

لا . . لست أنا ،

يا ويحى : لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

جـ :

(١) عجزت أن « أكون » ، سرقونى بالعادية والنمطية وحين رفضت ذلك خدعت نفسى بجنون لم يحقق شيئا ، ليس هذا السلب هو « أنا » إنه نفى ما هو أنا وما يمكن أن أكونه .

يا ليتنى اخترت ألا أكون .

(٢) ولكن الطريق بلا عودة ، فلا أنا قادر أن أرجع كما كنت (« لا أكون » فى السر ، فأتصور أنى كنت) ، ولا أنا راغب فى ذلك ، ولا أنا قابل أن أواصل خداع نفسى فى أن تكون كينونتى الجديدة (المجنونة) هى « أنا » الزائفة .

(٣) سوف أصنع نفسى : أصير .

(٤) ولكن كيف ؟ سوف أواصل الرفض والتقدم .

(٥) ولكنى اكتشفت أن صيرورتى التى اخترتها ليست سوى زحمة « الأنوات » وتشتت التوجه .

(٦) أنا فى صيرورة : لكنها صيرورة إلى أدنى : أنا أتدهور .

س ٣ : أتجمد أو أطفر .

جـ :

(١) تنازلت عن كينونتى الزائفة كى « أصير » لكننى أصير أدنى بلا معالم ولا واحدية .

(٢) أريد أن أوقف هذه الصيرورة ، بل لعل اللا كينونة كانت أستر .

(٣) لا أستطيع أن أوقف صيرورة تتدنى ، أليست اختيارى ؟

(٤) لكن لابد أن تقف بأى ثمن ، حتى بالسكون ، بالتجمد ، بقفل الدوائر ، باللا حياة .

(٥) أهذا هو الممكن ؟ أهذه هى نهاية محاولتى أن أكون ؟ هل محاولتى أن أكون وأن أصير هى فى النهاية هذا الجمود (الذى يظهر أحيانا عيانيا فى صورة التصلب الكاتاتونى (catatonic) ؟

(٦) لا .

(٧) فلأطفر مندفعاً بعيدا عن كل هذا ، حتى لو أدت اندفاعتى / طفرتى إلى موتى (الانتحار — مرضا) ، أو تحطيمكم (الهياج القاتل) أو إلى مزيد من المجهول . . أى شىء ، أى شىء .

٦ / ٢ اختيارات المبدع : جدول (١)

وبدايات المبدع ومواجهته لهذه الاختيارات هى أقرب إلى المجنون منها إلى العادى(٢١) .

س ١ : أكون أو لا أكون :

جـ :

(١) أكون طبعا . يكفى سرقة وكذبا ، طبعا أكون . إن مجرد طرح السؤال هو إهانة ، فقط اكتشفت أننى لست أنا ، وهأنذا أكون .

(٢) لكننى فائق الوعى ولن أكتفى بالرفض ، وإلا فسوف ينقضوا علىّ من جديد ، إما بالعلاج ، أو بالكذب .

(٣) سوف أصوغ نفسى عكس ما أرادوه ، دون أن تتناثر منى أو أنفيها .

(٤) الحماية الوحيدة هى أن أكون عكس ما أرادوا (وليس « نفى » ما أرادوا) أثور ، وأختلف ، وأصنع ما أشاء دون استئذان ، وأعمق ذاتى الجديدة أكثر ، فأكثر فأكثر .

(٥) لم أستطع ، فسوف أعلنها ثورة عليهم .

(٦) لأستمر أنا بالخُلف ، وبالرفض ، وبالمواجهة ، وكل هذا الإبداع المخالف هو « أنا » .

(٧) اخترت أكون وهأنذا « أحقق ذاتى » .

(٨) لكن يبدو أنها ليست ذاتىَ (بل هى عكس ما أرادوا) حقيقة ليست « نيجاتيف » ، حقيقة أنى أتواجد فى إبداعى ، حقيقة أنى أفاجئهم بلغتهم ، بما لا يعرفون ولم يعملوا له حسابا .

(٩) لكنى لست أنا .

(١٠) يا خسارة !!!

لا . . لست أنا ، لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

جـ :

(١) عجزت أن أكون ، خُدعتُ فى حكاية « تقرير الذات »(٢٢) ، لا ينفع أن أكون أكثر مما هو أنا ، مما هو كائن ، كانوا قد سرقونى بالعادية والنمطية فخدعت نفسى بكيان لم يحقق شيئا ، (ليس أنا هو هذا الشبه المضاد حتى لو كان إبداعا) هو « أنا » إنه عكس ما أرادوه ولكنه ليس ما أردت أن أكونه ، (رغم أنه ليس عفرية أو نفيا بحتا) .

(٢) لكن إذا كانت هذه ليست « أنا » ، فهل معنى ذلك أن ماكنته من قبل ، ما صنعوه هم : هو أنا ؟

طبعا لا ، فاختيارى هذا أفضل ، وأنا أضيف به ، وأشعر بذاتى ، وأعمقها وأؤكدها ، لكننى لا أتحرك من مكانى .

(٣) مادمت لن أعود (أرفض ألا أكون ، ويستحيل) ومادمت لا أرضى بهذه الكينونة التى هى « شبه أنا » ، فلسوف أنطلق منها إلى ما بعدها ، وليس فقط إلى عكسهم ، اخترت أن « أصير » حتى ولو كان ذلك على حساب ما تصورته « أنا » مما ليس « هم » وصنيعهم .

(٤) ما أصعب هذا الجديد وأروعه .

(٥) هى حركة فى اتجاه ليست أنا (وليست هم) .

(٦) لكننى هكذا أفقد نفسى : أضيع .

جدول (١)	الجنون	الإبداع	العادية
أكون < = (أو) = > لا أكون	١ ـ فلأكن (غير ما أرادوا) ٢ ـ حتى لو كنت مجنونا ٣ ـ لا لست «أنا» ٤ ـ ياويحى لم أكن	١ ـ أكون (غير ما أرادوا) ٢ ـ وأنا قادر أن أكون غير ما أرادوا ، أن أبدع . ٣ ـ أن أبدع نفسى أو أنتج إبداعا يحققنى . ٤ ـ !! لم أبدع إلا عكسى . ٥ ـ قواعدهم مازالت ترهقنى	١ ـ ماهذا الكلام الفارغ ؟ ٢ ـ هأنذا كائن «هكذا» فلماذا السؤال أصلا . ٢ ـ حتى لو كان هذا الذى أكونه هو من صنعهم ٣ ـ لا أكون = أكون ٤ ـ هذا أنا
أكون < = > (أو) = أصير	١ ـ فشلت أن أكون (حتى مجنونا) ٢ ـ ياليتنى اخترت ألا أكون ٣ ـ سوف أتقدم (أصير) ٤ ـ صيرورتى ليست إلا زحمة عشوائية لأنوات مشلولة ٥ ـ إنها صيرورة إلى أدنى	١ ـ ليس هذا ماأردت أن أكونه ٢ ـ إذا كان هذا ماهو أنا (أكون) فلا ، سوف أتقدم ٣ ـ أصير : هذا هو ٥ ـ لكن يبدو أنها الصيرورة فى المحل ٦ ـ لم يعد يكفينى أن أصير	١ ـ وإذا كان هذا لايكفى ، فلأستزد منه هو ، ليكفى ٢ ـ أكثر ، أكثر ، مما هو نفسه «أنا» . ٣ ـ تطلعاتى ، وطمعى ، هما صيرورتى زيادة ماهو أنا «هذا هو نفسه»
أتجمد < = (أو) = > أطفر	١ ـ أريد أن أوقف هذه «الصيرورة إلى أدنى» ٢ ـ حتى لو أتجمد ٣ ـ ليكن (أو) ٤ ـ فلأكن كيانا ملفوما أتطاير مقتحما (من يدرى)	١ ـ فلأتوقف إذا لم يكن عندى إلا هذا ٢ ـ أو فلا أفعلها وليكن ما يكون ٣ ـ يابعد الشقة وخطورة الوثبة ـ الطفرة ٤ ـ لكنها هى	١ ـ يكفى هذا ؟ فهو الموت ٢ ـ ليكن ٣ ـ لا أستطيع أن أجمع أكثر ، ولا أستطيع أن أنتظر ٤ ـ فلأفعلها أنا ٥ ـ أو أضيع كل ماجمعت

(٧) لابل إننى أتخلق كل يوم ، كل لحظة كل إبداع ، فهو الإبداع .

(٨) إننى أفاجأ بى كلما أبدعت .

(٩) إننى دائم التغير ، إن الكينونة خدعة لكن الصيرورة هى الحقيقة شريطة ألا تتلاشى فيها الأنا .

(١٠) اخترت أن أصير فى إبداعى هذا ، لكن يبدو أن «هذا» لا يكفى .

(١١) لا يكفينى أن أستمد تحديد معالمى (وجودى) من إبداعى . أرفض « أنا مبدع = أنا موجود » .

س ٣ : أتجمّد أو أطفر[٢٣]

جـ :

(١) اكتشفت أننى أكرر نفسى ، (بلا نفسى) .

(٢) هى صيرورة رائعة لكن يبدو أنها معادة و . . . وبالعرض .

(٣) قواعدهم ترهقنى وتمنع صيرورتى الحقيقية .

(٤) لكن من أدرانى ما الصيرورة الحقيقية ؟

(٥) أى شىء إلى الأمام خير من هذه الصيرورة «العرضية» .

(٦) هذا الإيقاع المحسوب لم يعد يصلح .
(٧) فلأقفز ـ أندفع ـ أطفر .
(٨) لكن إلى أين ؟ أخشى من التناثر والضياع .
(٩) فلأتوقف .
(١٠) لا أستطيع أن أتوقف ،
(١١) فلأتوقف جدا ، تماما ، أتجمد ، هو الموت الخامد .
(١٢) أو فلأندفع بصيرورة حقيقية ـ أطفر .
(١٣) هى ذى : أنا أبدع فأنا غير موجود وعدم وجودى «هذا» هو وجودى الحقيقى .
(١٤) ولكن ذاك يحتاج إلى تغيير فى السرعة والإيقاع .
(١٥) ليكن ، فهى الوثبة إلى للمجهول .
(١٦) يبدو أن «أنا» ، لكى تكون «أنا» ، لابد أن تستمر « ليست أنا» ، و«ليست هم» فى الوقت نفسه .
(١٧) ولكن ذلك يحتاج إلى دفعة هائلة حتى لو . . .
(١٨) فهو هذا الإبداع الذى هو أنا إذ تنازلت عنها وعنهم ، لأخلقنى ، وبهم حتى دون لغتهم أو لغتى .

وغنى عن البيان أن نذكر أن هذا هو المسار التصعيدى الإيجابى على طول الخط ، لكن فى كل أزمة اختيار قد تطل اختيارات الجنون ، بوصفها بديلاً يحمل البدايات نفسها ويغرى بالمواصفات نفسها ثم لايصل إلا إلى النهايات السلبية السالفة الذكر .

ففى المستوى الأول ، حين لايكفى المبدع أن يحقق ذاته ، وفى الوقت نفسه لايرضى أن يرجع إلى حظيرتهم ، قد يرتمى فى أحضان كينونة النفى لهذا وذاك ، وهو يتصور أنه بذلك يخلق كينونته .

وفى المستوى الثانى ، قد يغريه اختيار الصيرورة ثم عدم كفايتها حين تسير بالعرض لا بالطول ، قد يغريه أن يستسهل مسيرة الصيرورة إلى أدنى (دون أن يدرى فى البداية أنها إلى أدنى طبعا) .

أما فى المستوى الثالث ، فالمبدع مثل المجنون يقفز فى المجهول باندفاعة عملاقة رافضا كل ما خلفه ، سلبا وإيجابا ، فالمبدع يرفض ألا يكون ، كما يرفض أن يكون مقررا لذاته فحسب ، كما يرفض أن يرضى بصيرورة عرضية ، وأخيرا فهو لايختار التجمد ، وإذا به يقفز ، وهنا قد ينتج الإبداع الخالقى الذى ليس كمثله شىء ، أو يجن تناثراً / ضياعاً / جموداً / تلاشياً .

٦ ـ ٣ اختيارات العادى (العادية) جدول (١)

وحتى نعلم ماذا يحدث للشخص العادى (ممثلا لـ «الحالة العادية») إزاء مأزق الاختيار هذه (الحرية) ، لابد أن نتحمل بعض التصور لما لا يحدث ، وليس لما يحدث ، باعتبار أنه حادث فى مستوى بعيد عن التناول بشكل أو بآخر .

س ١ : أكون أو لا أكون :

قد لايطرح هذا السؤال أصلا على كافة مستويات الوعى ، بل إنه قد لايطرح ـ فى الحالات القصوى للعادية ـ حتى على مستوى الحلم[٢٤] ، وقد يطرحه الشخص العادى طرحا عقلانيا عابرا ، لامعايشة تركيبية كيانية غائرة ، وسرعان ما تسلم الإجابة لسلطة جاهزة بالإجابات ، سواء كانت سلطة دينية أو اجتماعية أو غيرها .

وعدم طرح السؤال أصلا هو إجابة ضمنية على التساؤل ، فاللاكينونة عنده تساوى الكينونة ، وكأنه يجيب (دون أن يسأل) قائلا :

جـ :

ما هذا الكلام الفارغ (أكون أو لا أكون ؟) ، هأنذا كائن هكذا[٢٥] ، وما يسمى اللاكينونة هو الكينونة التى يرتضيها أى عاقل مثلى ، لا أكون أى أكون ، (وخلاص) .

س ـ أكون أو أصير ؟

جـ ـ وإذا كان السؤال الأول لم يطرح أصلا ، فمن باب أولى أن السؤال الثانى لا يطرح أيضا ، لكن ثمة مسيرة موازية للصيرورة بالنسبة للشخص العادى ، وهى ليست صيرورة كيانية ، وإنما هى صيرورة عادية بديلة عن الصيرورة الكيانية .

والاختيار هنا أيضا واضح :

فالخمول اليومى الذى هو ضد الطموح الفرعى والاستلابى

هو البديل للصيرورة . ومن أجل الدقة فإن السؤال فى هذا المستوى من العادية لا يكون : أكون أو أصير ، وإنما يستبدل بأسئلة مثل :

أرضى أم أتطلع

والمعنى هنا خطى جزئى . ليس فيه صيرورة حقيقية لأنه خال من التغير النوعى ، وكأنه قد ترجم إلى :

أكون ما أظنه « أنا » هكذا أم أطمع إلى أحسن ما يمكن أن أكونه أنا (الأنا نفسها) .

وكأن الإجابة هنا (دون سؤال أيضا) تحتمل الجانبين بالقدر نفسه :

أولا :

جـ ــ أنا كائن فعلا ، وراض تماما ، وأحسن ما أكونه هو أحسن ما أمتلكه ، ما أترفه به ، ما أفاخر به .

أو ثانيا :

جـ : أنا غير راض وساجع ، وأزيد ، وأزيد ، وأزيد ، وهذه هى صيرورتى أن أتمادى فيما هو أنا (أدق تصوير لهذه الصيرورة فى حضرة المحترم: نجيب محفوظ) [٢٦] .

على أن العادى ، رغم تجنبه مواجهة هذا السؤال أصلا ، فإنه ــ أيضا ــ قد يتكلم فيه أو يطرحه طرحا معقلنا خاليا من النبض والمعايشة .

وعادة ما يستعين العادى بدعائم جاهزة تجنبه هذه المواجهة من البداية ، مثل تسليم مفاتيح عقله لنص جامد (دينى أو إيديولوجى أو سياسى . . . إلخ) .

وقد يكتشف العادى أن هذه الصيرورة كاذبة فعلا ، فيرجع إلى حالة من اللاعادية : إما الإبداع وإما الجنون (شحاذ نجيب محفوظ وغيره) :[٢٧]

س ٣ : أتجمد أو أطفر

ومرة أخرى لابد أن نستنتج أن هذا السؤال أبعد عن ظاهر وعى العادى من سابقيه ، ذلك أن الصيرورة الكمية التراكمية الزائفة ، أو قل الصيرورة الجزئية أو الجانبية أو الاستلابية ، والرضا أو الخمول ، هى شكل من أشكال الجمود ، وبالتالى فقد تتم الإجابة عن هذا السؤال سابقا بحيث لا يطرح السؤال التالى أصلا ، فإن العادى سواء رضى أم طمع ، فقد أجاب عن هذا السؤال باختيار الرضا والسكون[٢٨] .

وليس معنى هذا أن الشخص العادى لا يغامر بديلا عن التجمد ، لكن المغامرة فى العادى (الحالة العادية) تتم بطريقة بديلة واستلابية وجزئية (مثل سباق السيارات أو المقامرة أو تجارب الإدمان) . وكذلك فإن اختيار الخمول فى هذه المرحلة إما أن يصل إلى درجة الفعل بالموت المادى ، أو أن ينتهى بالتحلل العضوى قبل الموت مثل العته . كما قد تصل الطفرة / الاندفاعة العادية إلى المجهول إلى فعل الانتحار ، الحقيقى أو البديل : الإفلاس أو زواج موسم (انظر تطبيقات : حضرة المحترم) دون مرض نفسى معلن أو دون جنون بالذات .

٧ ــ

مفهوم الحرية :
نبض الحركية فى ساحة مرنة :

إذا كنا من البداية قد نفينا الترادف بين الحرية والاختيار ، واستبعدنا الإرادة الواعية دليلا أوحد للحرية ؛ فأين تقع الحرية إذن وسط هذه الاختيارات كلها . وبداية أقول إن المسألة ليست مناقشة تعريفات مدارس مختلفة[٢٩] وإنما عرض معايشة جديدة تحاول تحديد ما رأت ، بما فى ذلك ما تيسر من العوامل التى تجعل الإنسان ينتقل من حالة العادية إلى الإبداع أو من حالة الإبداع إلى الجنون أو العكس فى أى اتجاه .

ومع ذلك ــ وبسببه ــ لابد أن يكون للحرية مفهوم يسمح بتعرف دورها ليس فقط فى ترجيح اختيار دون آخر ، بل فى التنقل بين المستويات .

وثمة مواصفات ومصاحبات لهذا المفهوم الغامض يمكن أن تشمل مقومات الحياة كلها ، مثل المساحة والتوجه والمرونة والحركة والدافعية والوعى والمعلومات والمعنى ، لكننا بذلك سوف نقع فى محظور استعمال لفظ جامع غير مانع لا يعنى فى النهاية شيئا .

وفى محاولة تحديد مبدئى حاولت فى عدة محاولات سابقة أن أتناول العوامل التى تؤثر على الحرية ومن ثم على الإبداع كما يلى :

«الحرية هى حركية الوجود لإعادة تخليقه بدرجة ما من الوعى والإرادة».

هذا بإيجاز ضرورى ، أما التعريف الأشمل فخطر لى على النحو التالى :

«الحرية هى توجه جماع حركية الوجود بين منظومات بديلة ، فى لحظة بذاتها ، بقدر مناسب من الوعى ، فى حضرة (حضور) آخر ، مع وفرة من المعلومات المرنة ، فى مساحة كافية ، بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج ظاهر (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ، ناتج له عائد يتعدل ويتمادى جدلا وتوليفا ، نكوصا وتفككا حالة كون الإنسان واعيا (جزئيا على الأقل) بمبدأ هذه الحركية أو مسارها أو عائدها أو بذلك كله .

فما العوامل التى تؤثر على هذه الظاهرة بحيث تتوافر لها مقوماتها التى يمكن أن تسمح بترجيح كفة أنواع الاختيارات بشكل أو بآخر ؟

٨ — مقومات الحرية وقيودها :

ما دامت حركة الحرية بهذا التركيب المكثف ، والبعيد جزئيا عن الوعى ، والممتد طوليا فى الزمن ، والمحتاج حتما للآخر ، والمتصل دوما بالحركة البيولوجية (وهى المشار إليها بالمرونة أساسا فى التعريف السابق) ، فإنه لكى نتدارس فرص الأديب المبدع (مثالاً للإبداع) فى أن يكون حرا فى إبداعه علينا أن ننظر فى بعدين يكمل أحدهما الآخر ، أو بتعبير أدق يوضح أحدهما الآخر (فهما واحد فى حقيقة الأمر) .

البعد الأول : ما المقومات الطولية فى نمو الإنسان (مشروع المبدع) حتى تتاح له فرصة مناسبة من الحرية تسمح له بالحركة التى تسمح له بمجاوزة العادية لاقتحام الاختيار الأعمق بدرجة من الوعى والحركية تسمح له بالتالى بترجيح جانب الإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع بدلا من الإفراط فى تضخيم العادية خوفا من الجنون .

البعد الثانى : مامعوقات الحرية ، وبالتالى معوقات الإبداع ؟

٨ / ١ المقومات القبلية (البنية الأساسية)

يحتاج الإنسان إلى التمتع بالحرية القادرة على إتاحة الفرصة للإبداع إلى بنية أساسية تحتية تسمح بالقدر المناسب للترجيح الفعل :

(١) المقومات الأساسية للحفاظ على الحياة بأبسط قدر من الضروريات .

(٢) درجة مناسبة من الأمان الأولى ، بالإضافة ، فى الوقت نفسه ، إلى درجة مناسبة من اللا أمان الأولى . وهنا يجدر بنا أن ننبه إلى أن المسألة ليست أماناً فى مقابل لا أمان ، وإنما هى تناسب دقيق بين هذا وذاك[٣٠] .

(٣) جرعة مناسبة من المعلومات الأساسية (مفردات المعنى ، التغذية البيولوجية بالمعنى الأشمل)[٣١] .

(٤) مساحة داخلية مناسبة لحركة المعلومات فى منظومات (والمساحة الداخلية هنا تشير إلى المرونة ، والتبادل بين حدود الذوات ، ومدى التخيل مما لا مجال لتفصيله الآن) .

(٥) مساحة خارجية مناسبة للحركية نفسها (والمساحة الخارجية هنا تشير إلى درجة السماح ، وفرص النشر ، وموضوعية الحوار ، وحركة النقد ، انظر بعد «تطبيقات») .

(٦) حضور حركى (فعلى وفى للتناول) للآخر / كياناً حقيقياً واقعياً (وليس كياناً ذاتيًّا مسقطاً) ، وخاصة فى أزمات النمو (الإبداع) .

(٧) فرص مناسبة للتفعيل فالتعديل من خلال ما سبق كله .

(٨) دورات مناسبة لتنشيط النبض الحيوى الإبداعى (بما يحتمل الوعى به) بحيث يسمح النبض بإعادة التنظيم وخاصة فى ما هو طور البسط unfolding .

بيد أن ثمة متغيرات يبدو فى تناولها إعادة لمعلومات مدرسية ، لكن ذكرها هنا من منطلق هذا المفهوم الذى قدمناه للحرية خليق أن يساعد فى إيضاح بعض أبعاد الإشكالية .

وإذا سلمنا بأن الإبداع مواكب دائم للحرية كما قدمنا ، فإن كل ما يؤثر على الحرية لابد أن يؤثر على الإبداع زيادة ونقصا ، وتحديد نوع ومستوى . ولنأخذ مثالا متحديًا أساسيا من التركيب الجاهز الذى يبدو أنه ليس فيه اختيار أصلا .

٨ / ٢ الوراثة (مثال) :

ونحن نتكلم عن حركية البيولوجى ومرونة الوجود أساساً لما هو حرية ، لابد أن تقفز أسئلة ترجعنا إلى الأصل من حيث التركيب الجبلى الفردى أو الجماعى مثل :

هل يا ترى ثمة استعداد خاص يسمح لفرد أو جنس بفرص ممارسة فعل الحرية (فالإبداع) أكثر من غيره ؟ وبأسلوب آخر :

هل يمكن أن يتصف فرد أو شعب (كما يشيع فى بعض الحماسة الوطنية أو التمييز العنصرى) بأنه أكثر أو أقل حرية من آخر ، هكذا بطبيعته (الوراثية) ؟

وبديهى أن الإجابة عن هذا السؤال مثلها مثل أغلب الإجابات — سوف تكون تقريبية مبدئية بطبيعة الفرض المقدم .

وفى ذلك نقول :

١ — إنه لا يوجد مورّث gene اسمه مورّث الحرية .

٢ — إن الذى يمكن أن يورث هو المرونة البيولوجية إن صح التعبير ، وهذه المرونة لها مظاهر متعددة ، من بينها الجنون الدورى ، ومن بينها الإبداع .

٣ — إن هذه القابلية التى قد تورث هى أصلا مكتسبة من واقع المرونة الأصل فى الكون من حولنا عبر تاريخ التطور(٣٢) .

٤ — ويمكن بالتالى أن يكتسبها من لم يرثها فيما لا محل لتفصيله هنا .

٥ — كما يمكن أن يفقدها من لم يدعمها ويدربها .

٦ — إن هذه المرونة والحركية — زيادة ونقصا — لا تحمل ابتداء وبشكل نهائى طريقة توجيهها إلى جنون أو إبداع أو عادية ، وإنما هى تعلن سهولة أو صعوبة الحركية عامة والدورية خاصة .

٧ — وبالتالى فإن المسئولية تزداد حتما على المجتمع تجاه توجيه ناتج هذه الحركية — بقدر طاقتها الموروثة زيادة ونقصا — إلى ما هو إبداع أو إلى ما هو دورات فارغة أو مغلقة أو ذهانية .

٨ — وتظل مسئولية تعميق وتوريث الحركية المرنة من مسئولية الجنس عن بقائه وتطوره من خلال البصم عبر الأجيال .

٩ — ثم تأتى مشكلة الحرية فى مواجهة الوراثة بمواجهة مسألة الوعى بكل هذا ؛ فالوعى بما تورث للفرد أو للمسئول عن تربيته أسرةً أو مجتمعاً لابد أن يفخم من مسألة فرص التعديل بإرادة منتظمة ، التى هى جزء حتمى من فعل الحرية (وإن لم تكن هى هو كما أسلفنا) .

١٠ — ثم تأتى الوراثة النوعية للمستويات التطورية (التنظيمات الهيراركية) فيختلف كل فرد ، وكل عائلة وإلى درجة أقل ، كل جنس فى مسألة قوة هذه المستويات وضعفها(٣٣) ، وحين نورث مستوى أقوى من الآخر (أو أقوى مما هو عند غيرنا مما يماثله) إنما نورث تحديا فى مواجهة كيف سيعبر هذا المستوى عن هذا الحضور الطاغى ، وأين يقع الوعى به من مسألة التحكم الإرادى فى تناسب تعبيره عنه ، إذ نحن لا نورث دونية عنصرية أو تميزاً فائقا لفرد أو لجنس بذاته ، وإنما وراثتنا لقوة هذا المستوى أو ذاك ، بعلامات سلوكية وفيزيولوجية مؤكدة ، حملنا مسئولية مواجهة حضوره ودراسة مساراته والإسهام فى توجيهه ، من خلال الحفاظ على إيجابياته ، وإتاحة الفرص المناسبة .

وخلاصة القول فى هذه المنطقة أن الوراثة ليست عائقا فى ذاتها فى مواجهة ممارسة الحرية ، لكنها مسئولية تؤكد أهمية حركية البيولوجى فى تناول هذه القضية .

٩ — الجسد : عائق أم مجال ؟

ويجرنا الحديث عن الحرية من منطلق حركية البيولوجى ومرونة الوراثة إلى الحديث عن الجسد وعلاقته بالفكر ، والجسد هنا نقدمه بمفهومين متداخلين ، لا ينفصلان كما حاولت الفلسفة الوجودية أن تفعل ، فمن ناحية هو الجسد الفيزيائى الذى يشغل حيزا حقيقيا للوجود ، ولهذا نفضل أن نقصر لفظ الجسد عليه ، ومن ناحية أخرى هو الحضور

الحركى المتجسد للوعى سواء لبس الجسد الفيزيائى أم لا ، وهذا ما نميل إلى تسميته الجسم[٣٤]، والعلاقة بين الاثنين وثيقة ، فالمفروض طبيعيا ألا يكون فرق بين هذا وذاك ، إلا أن تطور الإنسان ، وتنازله عن النشاط الحركى الفعلى بوصفه لغةً أساسيةً وحضوراً ضرورياً لتعميق الوجود ، قد أدىّ إلى تنويعات من الانفصال جعل الوعى الحركى المجسم (الجسم) يحل محل الجسد العيانى فى بعض الأحيان دون أن يلغيه .

وسوف نتحدث ابتداء عن الجسد (العيانى الفيزيقى) ، ثم ننتقل إلى الجسم (الوعى الحركى) . فالجسد اللحم الدم ، ليس مجرد حامل للرأس الذى يحتوى المخ ، المسئول عن الفكر ، لكنه جزء لا يتجزأ من حركية الوجود . والمعلومات ، وخاصة المفاهيم الأساسية الموروثة أو المبصومة imprinted [٣٥] لا تكوّن حامض الريبونيوكليك الخاص فقط بخلايا المخ ، وإنما هى تغوص أيضا فى خلايا الجسد ، وبالتالى يمكن أن يكون هذا الجسد . (العيانى / الحسى / الحركى / اللحم / الدم) سجن لحركية الفكر كما يمكن أن يكون هو الوسط المرن الذى يسمح بمرونة حركية الفكر .

وقد عايشت هذه القضية من خلال أربعة مصادر أثناء ما أسميته معايشة الجنون : وذلك أثناء تعتعة الضلال وتفكيكه وخاصة فى حالات البارانويا المزمنة وتحت المزمنة[٣٦] وحالات اضطرابات الشخصية ، وإلى درجة أقل نجاحا ، حالات الوسواس القهرى[٣٧] وذلك باستعمال علاج التنشيط الجسدى (بالعدو أساسا والرقص إلى درجة أقل) وأثناء علاج الحرمان من النوم .

فقد لاحظنا أن البدء بتفكيك الوضع الجسدى من خلال التنشيط غير الراتب وغير المكرر وغير المألوف ، لو أنه تم فى صحبة آخر حقيقى ومتحرك (معالج / معالجين ذوى نوعية خاصة) فإنه يصاحبه تفكيك فى الضلال الثابت فى حالة البارانويا كما يصاحبه تفكيك فى المنظومة المفهومية الغائرة والمعوقة فى حالة اضطراب الشخصية .

أما فى علاج الحرمان من النوم[٣٨] فقد لاحظنا أن كسر نمطية الإيقاع الليلنهارى (السركادى circadian) بالسهر المتصل ليلا ونهارا عدة أيام إلى أسبوع فأكثر ، كل ذلك إنما يحدث فى الجسد ، وفى المنظومات الفكرية معا آثارا موازية للتنشيط الجسدى ومكملة له . ووضعنا من هذا وذاك الفرض القائل :

إن «المفهوم الثابت» و «الضلال الغائر» ينغرسان فى الجسد جنبا إلى جنب مع انغراسهما فى أكثر من موقع ومساحة من خلايا المخ .

وبما أن خلايا المخ ليست دائما فى متناول التحريك النشط المباشر (اللهم إلا بالمذيبات للنفس psychodelics من المهلوسات ، مثلا)[٣٩] ؛ فإن التعامل مع الجسد مباشرة مدخلاً إلى الكلمة والمفهوم يصبح الممكن المباشر فى مثل هذه الأحوال .

وقد واجهنا صعوبات من الزملاء فى تقبل هذه الفروض والعمل من خلالها أكثر مما واجهنا صعوبات من المرضى ، لكن مع التدرج والمثابرة استطعنا أن نحقق جانبا من هذه الفروض مما يمكننا من تطبيق نتائجه على هذه الفرضية الجديدة الخاصة بالحرية .

ومن ذلك :

١ ــ إن المفهوم الفكرى الثابت حتى الجمود (فالإعاقة) هو منغرس فى الجسد كله بقدر ثباته فى خلايا المخ .

٢ ــ إن الحركة المنتظمة فى دورات النوم / الحلم / اليقظة / قادرة على تعتعة هذا المفهوم الجامد أثناء النوم ومن منطلق خلايا المخ أساسا والجسد تال لذلك ، لكن جمود الجسد وقبضته قد تكون قادرة فى الحالات المتجمدة على الأمر المباشر فور اليقظة لعودة الأمور إلى غوصها وثباتها (كما كانت) .

٣ ــ إن التعتعة فى ذاتها ليست هى الغاية العلاجية ، ولكن إمكانية تناول نتاجها هو المنطقة التى يتحرك فيها المعالج والمريض بقدر من الوعى (والحرية) بما يتناسب مع التناول الحالى للقضية .

٤ ــ إنه كلما كان التحريك غير منتظم وغير مألوف (مثل الهرولة فى الجرى دون الجرى التنافسى ، ودون الجرى الراتب) كانت تعتعة المنظومات الثابتة أكثر احتمالية ، بالقدر نفسه فإن كسر انتظام دورات النوم اليقظة الليلنهارية يترتب عليها مثل هذه التعتعة .

ولن أمل من توضيح الخلط المحتمل الناشىء من استعمال هذه اللغة الخاصة ، فإن كان للكلمة جسم يمسك ، لو أنها حملت معناها حقيقة وفعلا ، فهى أيضا يمكن أن تنغرس فى جسد من لحم ودم ، وهذا الاختلاف عن المفهوم الوجودى هو ما أعنيه تماما من احترام الخلايا والجسد العيانى ، دون إعطائها استقلالا أو أسبقية ، وفى الوقت نفسه احترام الكلمة / جسما ووعيا ، دون فصل تام عن الجسد ، وأخيرا احترام الوصلة النشطة والكامنة بينهما .

وهذا الإصرار على هذا الوصل المرن ناتج من موقعى حين يصر الأطباء على الاختباء فى الخلايا على حساب الحرية والمعنى والمرونة والنبض ، ويخاف غير الأطباء من السجن داخل خلايا وكيمياء بمجرد التلويح بكلمة بيولوجى أو جسد .

الحرية والجسد

فإذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن الحرية والجسد (فى حدود المعنى العيانى) فإن هذه الخبرات تشير إلى ما يلى :

إن المفاهيم تنقسم إلى مفاهيم للاستعمال وهى أقرب إلى الأدوات وليس لها علاقة مباشرة بالجسد ، ومفاهيم للمعايشة ، وهى المنظومات الجوهرية المتعلقة باللغة بوصفها تركيباً بيولوجياً غائراً ، ورغم أن المخ والجهاز النفسى هما المخرج العلنى لهذه وتلك فى آن ؛ فإن الجسد هو المحور المركزى لاستقرار الأخيرة أساسا ، دون الأولى (أو أكثر من الأولى أحيانا) .

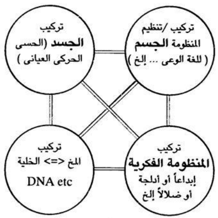
وحين نقول الجسد هنا فإنما نعنى الجسد كله ، لكننا نعنى فى الوقت نفسه أن أى جزء من الجسد يقوم عن الكل بالنموذج نفسه الذى تتمثل فيه الذاكرة فى المخ حيث لايختص جزء بذاته بالاحتفاظ بذكرى بذاتها وإنما تتمثل كل ذكرى بكل موضع بما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلى ذلك،فإن مرونة الجسد هى جزء ضرورى للحرية بالمعنى الوجودى والكيانى الشخصى فى الأحوال المتكاملة التى لم يستبعد فيها الجسد عن الوجود الكلى كما هو الحال فى كثير من بعض أنواع الاضطرابات المستتبة مثل الفصام المزمن (السلبى خاصة) وكذلك فى كثير من اضطرابات نمط الشخصية ، بل وما أسميته شخصيا «فرط العادية»[٤٠] وفى غير ذلك ، أى فى حالة انفصال الجسد عن النفس ، أو عن الفكر ، (وهذا وارد فى الحياة العادية وفى المرض كما ذكرنا حالا) لاتنقص فرص الحرية بجمود الجسد أو بلادته هكذا مباشرة ، وإنما يوجد أحد احتمالين :

إما أن يتجسد الفكر مع الجسد فى كل جامد (وهو مايحدث فى حالات الفصام البسيط وبعض اضطرابات نمط الشخصية كما أشرنا) ، وإما أن تستقل المنظومة الفكرية وكأنها نسخة من المنظومة الكيانية العامة ، لكنها تتحرك بعد أن تستقل فى ذاتها دون سائر المنظومة الكيانية العامة ، فتنبض وتتعتع وتعاد صياغتها وتمتلىء ، وتنبسط فى نبض الإبداع ونبض الحياة ، تفعل كل ذلك منفصلة ـ بشكل ما ـ عن الجسد (العيانى) . .

وفى هذه الحالة تمثل هذه المنظومة اللاجسدية جسما يكاد يكون مستقلا : («الجسم / الوعى / الصورة») مما أشرنا إليه فى البداية ، ومما ينبغى تناوله بالقياس ـ بالمقاييس نفسها ـ ونحن نتحدث هنا عن المنظومة وعن المرونة وعن التعتعة بالمقاييس نفسها التى تحدثنا بها ونحن نتعامل مع الجسد العيانى فعلا . كذلك فإن تنشيط الجسد (الحسى الحركى) فى ذاته لا يعنى تلقائيا تنشيط المنظومات الأخرى ، ما لم يكن التوصيل جيدا . ويحدث الاتصال بين هذا الجسم / الوعى (النسخة المستقلة عن الجسد من المنظومة الفكرية) ، من خلال وصلة قائمة لكنها غير نشطة فى الأحوال العادية ، وإنما تنشط هذه الوصلة وتصبح جيدة التوصيل فى حالة تحريك أيهما (أى من الجسم أو الجسد) إبداعيا إبداعا خالقا فعلا ، أما إذا تحرك أى منهما فى ذاته فى محله ؛ فإنه قد يؤكد الوصلة الوظيفية ويباعدها رغم بقاء الاتصال كامنا . القضية نفسها بالنسبة للباقى .

وبألفاظ أخرى : إنه مهما بلغت درجة اغتراب الجسد (العيانى) عن «الكينونة الكلية / الوعى المتضفر» فإن ثمة وصلة قوية ستظل بينه وبين الوجود الكلى من ناحية ، وبين المنظومات : الجسم / الوعى ، فى تجلياتها الفكرية والوجدانية بحيث يرتبط تحريك أحدهما باحتمال تحريك الآخر ، رغم اختلاف درجة التحريك المطلوبة حسب المسافة بينهما



محاور التركيب بين المنظومات المتواكبة والمتوازية = مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان.

شكل (٢) تخطيط توضيحى يبيِّن كيف يمكن أن يكون تحريك أى منظومة من المنظومات هو تحريك مواز للمنظومة الأخرى ، كما أن الفرض يقول أن نفس التركيب ــ مع اختلاف الأبجدية ــ ممثل فى كل من هذه المنظومات فى آن ، كما أن الوصلة بينهم مما أن تكون نشطة أو كامنة حسب نوع : «المرض» أو «الإبداع» أو «التنشيط» أو «العادية»

ويرتبط نوع الإبداع الذى صنفناه أساسا فى فرض الجدلية[٣] وإلى درجة أقل فى فرض العدوان[٤] بكلية التحريك أو جزئيته ، بتواصله أو استقلاله ، لينتج الإبداع الخالقى أو الإبداع البديل (انظر بعد) .

وأشير هنا إلى استعمال كلمة الجسد (مجازا) ومعايشة المشاعر الجسدية حسًا فى خبرات الإبداع الأعمق ، وأكتفى بمثال واحد :

إدوار الخراط : «...... لغتى ، فهى تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها . . . ، وهى فى الآن نفسه تأتى حسية ومدركة ، لى أنها تأتى حسية ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها وملمسها ..» .

وأظن أنه إذا كان الجزء الأول مجازا فالجزء الثانى لا يكون كذلك .[٤١] .

أما خالدة سعيد فقد عنونت قراءتها لديوان (لن) لأنسى الحاج ، فى حركية الإبداع بعنوان شديد الدلالة فى هذا السياق ، العنوان هو : (الشعر وعتمات الجسد) ، وقالت فيه : «تراجع أنسى الحاج ، انسحب من العالم الخارجى المضىء اللامع إلى عتمات الجسد ، حيث التشويش الفظيع» ، ثم راحت تتحدث عن مناجاته لـ «شارلوت» ، (وهى ماتنسله الأصبع فى منتهاها قبل بداية الظفر) وأعقبت خالدة على ذلك بقولها : «إذن فأجزاء جسده تستعد للسفر ، مستشهدة بقول شارلوت « .. إن العقد سينفرط ، إننا متخلون عنك . .» إلخ . ثم تتساءل خالدة : لماذا هذا الرعب من الجسد ؟

وفى محاولة للإجابة ، ربطت بين أنسى والشاعر الفرنسى أرتونان آرتو ، وبالرغم من أنه (أو أنسى) قد وُصف (أى الشاعر آرتو) «بالتوغل فى جسمه» ، إلا أنهم ربطوا ذلك أيضا بإصابته بالسرطان[٤٢] . وقد حدث مثل ذلك فى تفسير موت امرىء القيس ، حدث أن استسهل المؤرخون (مثل معظم أطباء هذه الأيام) أن يعزوا موت امرىء القيس لما أصابه من داء الزهرى ، وبالتالى ما أصاب جسده من قروح . . إلخ ، حتى إن بعضهم أجاز لنفسه أن يرى تساقط أنفسه نفساً فنفساً ، أن يراه تعبيرا عن تساقط جلده (لا ذواته) فى البيت :

ولو أنها نفس تموت جميعها
ولكنها نفس تساقط أنفسا

وكم استشهدت بهذا البيت ليدل على تعدد الذوات ، والآن أرى أنه لابد أن يوضع ما أصاب جسد امرىء القيس قبيل وفاته مع مسألة توازى المجالات وانتقال ما يحدث لواحد من هذه المجالات إلى الآخر وخاصة عند المبدعين ، أو أثناء العلاج المكثف النشط ، أو فى الجنون التناثر .

والذى أريد أن أدعو لإعادة النظر فيه هنا ، هو أن المهم فى كل هذا ليس تخلى الجسد ، أو التوغل فيه ، أو أن ينسل نسلة نسلة ويتخلى عن صاحبه ، المهم هوأن الجسد ، بذاته ، هو أحد مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان ، سواء تطابقت مع بعضها البعض ، أم حلّ البعض محل الآخر ، أم أنكر البعض تماما ، فإن المسألة ليست من الأصل ومن الفرع ، وإنما المسألة هى تأكيد أن تحريك بمجال قد يحرك (أو لا يحرك) الآخر ، وبالتالى قد يصبح أحد المجالات مكبلاً أو ميسراً للآخر ، ومن ثم للحركية .

وإذا كان لى أن أقتطف من مهنتى أمثلة قابلة للقياس فالنقل ، فإننى أميز فى مواجهة هذه القضية بين ثلاثة أنواع من الاضطراب النفسى اختلفت معها خبرة التحريك من خلال الجسد ، وخبرة الحرمان من النوم لكسر رتوب الإيقاع الحيوى الذى نفترض أنه تحول فى هذه الأحوال إلى دائرة مغلقة :

١ ــ خبرة الاكتئاب المصاحب من ناحية بضلالات العدمية وبالتصلب الجسدى الذى يصل إلى حالة الجمود الكاتاتونى ، وفى هذه الحالة يكون الجسد (العيانى) مشاركاً حقيقياً فى العدم ، وفى إعلان العدم ، وبالتالى يسكن سكونا كاملا حتى يصل الأمر إلى عجز المريض عن أن يبلع لعابه ، وهذا التجمد الساكن هو المقابل تماما لجمود الفكر الذى أحاول أن أقدمه والذى هو ضد الحرية بالتعريف الذى أتناوله به .

وفى هذه الحالة تتحرك الحالة المرضية إذا نجحنا فى تعتعة المنظومة الضلالية العدمية سواء بادئين بتعتعة الجمود الذهنى بالعقاقير وجلسات تنظيم الإيقاع ، أم بالكيمياء المخلخلة والمنظمة فى آن ، وإلى درجة أقل بالتحريك الجسدى الملاحق .

وهذه الخبرة إنما تعلن توحد الجسد بالجسم / الوعى ، ومن ثم تعتعة أحدهما بتعتعة الآخر ، الأمر الذى له ما يقابله فى حالات العادية ، وبالتالى فى حالات تحريك الإبداع من خلال العمل اليدوى الجسدى ، الأمر الذى أسيء فهمه وتطبيقه فى كثير من مراحل تطور تطبيق الماركسية .

٢ ــ خبرة الوسواس القهرى الشديد الذى يصل إلى درجة تعتبر أحيانا ذات حِدّة ذهانية ، وهنا تكون المنظومة الفكرية (بقهر النظافة مثلا) مستقلة عن كل من الجسد والوعى فى آن . وإذا كانت الأطراف ــ فيزيقيا ــ تشارك فى تكرار غسيل اليدين مثلا ، فهى تشارك بناء على قهر من منظومة فكرية مستقلة.وليس بوصفها ممثلة ومحتوية للمنظومة نفسها بذاتها . لكن هذه المنظومة الفكرية الوسواسية المستقلة إنما تمثل جسما / وعيا فى ذاتها ، ويصبح التناقض بينها وبين الجسد العيانى هو مصدر التوتر المتصاعد كلما عصا الجسد الفيزيقى أوامر الجسم / المنظومة / الوعى المغتربة . ولا يتوافق تحريك الجسد سواء بالنشاط الجسدى أو بالحرمان من النوم مع تحريك أو تفكيك المنظومة الفكرية المستقلة عنه (فى الوسواس) إلا بجهد خارق قد يعرض حياة المريض بأكملها للخطر . وهذه الخبرة تقابل اغتراب بعض المثقفين المعقلنين ، مع وعيهم بهذا الاغتراب ، وربما إعلان رفضهم له ، وعجزهم عن اختراقه رغم محاولاتهم ، ثم الرضا به (باعتبار أن هذا هو الممكن) وأخيرا تجمدهم عنده .

٣ ــ خبرة الضلالات ، وخاصة ضلال الاضطهاد ، فى حالات البارانويا المزمنة (الأفضل : تحت المزمنة) كما قابلناها فى الممارسة العملية ، وهذه الخبرة تقع بين النموذجين السابقين ، فمن ناحية هى منغرسة فى الجسد ، ومن ناحية أخرى هى تتمتع ببعض الاستقلال الفكرى الدائرى (= المغلق الدائرة = المُسَيّر فى محلة) ، وتحريك الجسد العيانى هنا لتعتعة جوده ، قد ينتقل إلى الجسم / الوعى ثم إلى المنظومة الفكر بسهولة أكثر ويترتب عليه تحريك الجسد / الوعى / المنظومة .

وبالقياس يمكن أن نتصور كيف يعوق جمود الجسد حركية الفكر ، وبالتالى تتجمدَ المنظومات فى شكل إيديولوجى أو دين أو منهج جامد،وبعض مايقال عن أزمة المثقفين قد يتعلق بدرجة من الانفصال بين الوعى / المنظومة الفكرية ، والوعى / الجسد الواقع بشكل أو بآخر[٤٣] .

١٠ ــ الإيقاع الحيوى والحرية :

كما سبق أن ألمحنا ؛ فإن قراءة الفرض السابق تقديمه عن الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع[٢] من منطلق الحرية يثير تحدّيًا لا مفر من مواجهته :

١ ــ فهو قد بدا كأنه حرم المبدعين من تميزهم الخاص إذ جعل الشخص العادى ــ بمجرد النوم والحلم فالنمو ــ هو مبدع بالضرورة .

٢ ــ أنه قلل من قيمة الإرادة الواعية وفعل المثابرة فى عملية الإبداع .

وقد حاولت أن أخفف من وقع هذا وذاك فى الفرض التالى عن جدلية الجنون والإبداع .

وأود أن أضيف هنا بعض الإيضاحات اللازمة حتى لو كانت مكررة .

١ ــ فالإيقاع الحيوى ليس قضية الجسد فحسب وإنما هو نظام كونى بيولوجى جسدى فسيولوجى فردى نفسى معا .

٢ ــ والإيقاع الحيوى فى ذاته ليس هو الإبداع ، ولكنه الفرصة المكررة لإمكانية الإبداع اليومى الذاتى والرمزى المشكل فى إنتاج بذاته .

٣ ــ والإيقاع الحيوى له طوران ، وكلا الطورين هام لفاعليته ، ولايمكن لأحدهما أن يستغنى عن الآخر ، فما لم يمتلىء المخ (فالكيان البشرى) بمعلومات (مفردات / تغذية بيولوجية) كافية فى طور الامتلاء ، فلن يجد شيئا يتعتعه أو يبسطه فى طور البسط ، مثل القلب الذى ما لم يمتلىء أثناء تمدده بالدم فلن يجد دما يدفعه حين ينقبض .

وموقع الحرية يبدو فى الخلفية إذا قيس بتلقائية الإيقاع ورتوبه ، لكن علينا أن نتذكر فى الوقت نفسه :

(١) أن الإيقاع الحيوى ليس دائرة مغلقة وإنما هو امتلاء بالمعنى (المعلومات ذات المعنى) ، ثم بسط لها فى الحلم أو الإبداع أو الجنون النشط .

(٢) وهو بذلك يمتلك قدرا من الحرية تسمح له ألا يكون مجرد إعادة نبضات ، وإنما تخليق دورات .

(٣) وإذا كان الحديث الآن يدور حول حرية البروتون والاختيارات المطروحة على جزئيات الذرة ، فالحديث أولى عن حرية المعلومات أثناء إعادة تنظيمها من خلال الإيقاع الحيوى .

(٤) ونوع وسلامة المعلومات المدخلة أثناء طور الاستيعاب ، وكذا درجة الوعى أثناء عملية البسط هما المسئولان عن فاعلية وناتج توجه حركية الوجود (= الحرية) .

١١ ــ التيبس الجسدى والعقلى

وعلى قدر ما عرّى الجنون هذه المفاهيم الأساسية لحركية الجسد ، ومنظومات الرمى ، فإن الطب النفسى الحديث (الذى يغلب عليه التفسير الكيميائى القح) ، قد أصبح عاملا جديدا فى دخل ضد طبيعة كل من النبض البيولوجى (الإيقاع الحيوى) ودور الجسد فى تركيبة الجنون / الإبداع ، ذلك أن التدخلات الكيميائية الحديثة فى ممارسة الطب النفسى إنما هى تدخلات قهرية بشكل أو بآخر ، إذ تقوم بقهر هذه الحركية البيولوجية الإيقاعية ، لمجرد أن البسط زاد عن الحد أو أن ناتج الإيقاع لايحتمله من حوله ولايفهمه ، وقد ترتب على ذلك اختفاء أو ندرة الأمراض النفسية الدورية من ناحية ، وبالتالى ، وفى الوقت نفسه إجهاض الإبداعية الدورية المحتملة فى المقابل .

وفيما يتعلق بالحرية ، فإن التثبيت الدائم لخلايا المخ ، بفرط استعمال المهدئات الجسيمة طول الوقت ، هو تدخل سافر فى إيقاعية المخ ومرونة الجسد معا ، ذلك أنه يترتب عليه جمود بيولوجى ، ثم جمود جسدى ، ثم تيبُّس جسدى ، ثم تيبس وجدانى ، فتشقق فى كل هذه المجالات من كثرة التيبس ، (وكل ذلك له أسماء أعراض ومضاعفات !!!) وهذا التيبس المتشقق[٤٤] يصاحبه أو يستتبعه جمود وجدانى وفكرى يعيقان الحركية فالإبداع بلا أدنى شك ، وليس هذا انتقاصا من مفعول هذه العقاقير فى ضبط جرعة النشاط المفرط ، وإنما هو تنبيه إلى أن المسألة الكيميائية ليست مستقلة عن المسألة الإبداعية والنموية ، وأن الاضطرار لاستعمال العقاقير لابد أن يضع فى الاعتبار وظيفة خلايا المخ (والجسد) فى حركية التفكير والإبداع على المدى الطويل .

١٢ ـ تعدد الذوات :

لمحنا فى المقدمة إلى قضية تعدد الذوات وتأثيرها على إشكالية الحرية ، ورغم أن هذه المسألة قد سبق تناولها بالتفصيل(١١) إلا أننا هنا نتقى ما نركز عليه فيما يتعلق بمفهوم الحرية كالتالى :

إن تغير النظرة إلى الإنسان بوصفه وحدة استاتيكية (أو حتى ديناميكية) إلى اعتباره «مجمع شخوص» يمثل موجزاً للتاريخ ومحتوى العالم فى آن ، خليق بأن يقلب كل الموازين السائدة حاليا عن مفهوم الإنسان ومفهوم الحضارة ومفهوم النمو الفردى ومفهوم التطور البشرى جميعا .

وأهم مايتغير فى مثل ذلك هو مايتبع هذا المفهوم من تغير مفهومنا عن الحرية . وهذا ماسبق أن أشرت إليه حين طرحت التساؤلات المتعلقة بموضوعنا اليوم على الوجه التالى :

(أ) ماذا يكون موقف الشخص العادى أمام نفسه ؟ صورته لذاته ؟ فخره بها ؟ تحديده لها ؟ لأنه إذا كان «هو» ليس «هو» بل «هم» أو «نحن» فكيف يتحدد أو يتميز ؟

(ب) ماذا يكون الموقف من قرار الشخص لنفسه ، واختياره لفعله ؟ من الذى اختار ؟ ومن المسئولية ؟ (وقد يمتد هذا البعد امتدادا خطر ليشمل المسئول الجنائية ....)

(ج) كيف نعامل بعضنا بعضا ، وكيف نتفق ونتحاب ونحن قد أصبحنا «حفلة» موجودات ولسنا إرادة أفراد ؟ والآن ..

فهل تمنعنا هذه السلبيات المحتملة من أن نعترف بحقيقة تعددنا ، وحتى إذا كان من السهل أن نتغاضى عن مواجهة هذه الحقيقة فى الحياة العادية ؛ فالأمر ليس كذلك بالنسبة للإبداع ، وبخاصة فى أدق وأشجع مجالاته وهو الشعر(٤٥) ، وقد سبق أن أوضحت ذلك فى الموقع نفسه كما يلى :

١ ـ الإنسان متعدد فى كيان ظاهرى واحد .
٢ ـ التعدد خطر وقد يفتح أبواب السلبية والتناثر .
٣ ـ الإنسان مستمر ، ويتقدم ورغم (١) ، (٢) .
٤ ـ إن هذا التعدد ليس وليد الانشقاق التالى للولادة فقط (كما تقول مدرسة العلاقة بالموضوع) ولكنه طبيعة بشرية تعلن تراكم طبقات الذات فيلوجينيا وأنتوجينيا .

وبغض النظر عن تفاصيل علاقات هذه الكائنات ببعضها البعض داخل الوحدة البشرية ، فإن تأثير مفهوم التعدد على التواجد البشرى وعلى صورة الذات ينشأ ونحن نواجه هذا التعدد ونزن به مقولة الـ «أنا حر» أو الـ «أنا أختار» . لكن الاختيار / الحرية يصبح مسئولية هذا الجماع الواحدى فى لحظة بذاتها . وهذا التعدد المعيق للوعى بالحرية المتصلة اتصالا مباشرا بالـ «أنا» الواحد قد يكون دافعا إلى حرية أعمق من حيث إنه لاحركية بلا تعدد ، فإذا كان التوجه المتعدد ، مع اختلاف نوعية الكيانات ومسارها (دون توجهها) يدور حول فكرة غائية ضامة ، كان الاعتراف بالتعدد والوعى به واستثارته دافعا للإبداع ، أما إذا كان التوجه مختلفا أو مخالفا أو عشوائيا فإن حضور التعدد بهذه الصورة فى الوعى الظاهر هو الجنون بشكل أو بآخر ؛ فالتعدد فى النهاية هو فى صالح الحرية وليس معيقا لها شريطة أن تكون العلاقات ديالكتيكية .

وهذا التعدد تتبقى آثاره السلبية حالة كون الوجود مكثفاً فى لحظة فعل قائم «هنا والآن» ، وفى معظم أساليب العلاج الجمعى يكون تكثيف هنا والآن بهدف تجاوز التناثر والتذبذب بين إرادات الذوات المتفككة .

ويجرنا هذا إلى علاقة الحرية بالزمن .

١٣ ـ الحرية والزمن :

إن الواحدية الحقيقية ـ فى حالة الصحة ـ لاتكون حاضرة حضورا يسمح بالحديث عن الاختيار إلا إذا ركزنا فعل الحرية فى لحظة بذاتها ؛ فاللحظة هى التى تمهد الذات لتكون كيانا واحدا مفردا شاعرا فاعلا .

وقد يحدث فى حالات الجنون والحلم والشعر أن يصبح الزمن اختيارا هو نفسه ، فتتداخل الأبعاد حتى يظهر التعدد على السطح فى آن .

ولابد من التفرقة بين الزمن والوقت (والتوقيت) فمن ناحية : إن الزمن كيان قائم ، وبعد مستقل ، ومساحة

رحبة ، والحرية هى الحركية القادرة على تشكيله فى التوجه العام والخاص فى لحظة بذاتها ، وحين نتكلم عن أن الواحدية تتكثف فى لحظة متناهية الصغر(٤٦،٤٧) تسمح للأنا أن تحضر وتختار ، فإن فعل التكثيف فى لحظة فعل قادر على مجاوزة التعددية إلى الواحدية كما ألمحنا .

أما التوقيت فى مسألة الحرية فله وضع آخر حين يطرح سؤالا يقول:هل أنا أختار الآن ، أم أننى فقط أعلن اختيارا سبق أن قررته ورجحته من قبل ، ثم رحت أدعمه رغم كمونه ، وأنا الآن أفعل إلا أننى أعلنه ؟

والرد الذى يتكرر بكل قوة وتحد يقول :

إن الاختيار يتم فى لحظة خفية ، ويكون اختيارا حقيقيا راسخا مخترقا رغم كمونه ، لكنه لا يظهر فى السلوك إلا بعد شهور أو سنوات ، حتى ليبدو أن هذا الاختيار ليس إلا قهرا إذا استعملنا لغة فرويد عن «التثبيت» ، أو استعملنا لغة إريك بيرن فى حديثه عن ثبات النص ، لكن الأمر ليس بالضرورة تثبيتا أو جمودا للنص .

وقد انتبهنا إلى هذه النقطة الخاصة «بالاختيار السبقى» من ثلاثة مداخل :

الأول : هو اكتشاف «سبق التوقيت»(١٢) وهو ما أسميناه ببداية البداية فى حالات الجنون والفصام خاصة ، حيث أشرنا إلى أن المجنون يدرك (ويعلن) اختيار جنونه بعد بداية الجنون (بأثر رجعى) .

والثانى : ما رصدناه فى لحظات التحول النوعى فى العلاج الجمعى المكثف ، وهو ما أسميناه تحول المنظومة ، system shift حيث نرصد هذا التحول دون أى تغير محدد فى السلوك ، فنطمئن لآثاره الممتدة والتى ستظهر حتما بعد سنين ، وهذه لحظات الاختيار .

والثالث : من خلال توقيت مايسمى بجلسات الكهرباء وما أسميناه مؤخرا جلسات تنظيم الإيقاع(٤٨) ، حيث يختلف مفعولها بحسب التحقق من اختيار مايختاره المريض وإن لم يعلنه ، وطالما المريض لم يختر ، ولم يرجح قيادة مستوى معين من مستويات المخ ، فإن إعطاء هذا النوع من العلاج يكون أقل دقة مما لو أعطى بعد مانسميه قرار الاختيار ، وقد تعلمنا أن إعطاء هذا العلاج يكون أنجح حين يظهر على المريض (دون أن يدرى ، ودون أن يعلن) أنه قد اختار اختيارا ما(٤٩) .

١٤ ــ القهر من الخارج : مادة للإبداع اللاحق :

أنواع القهر الخارجى كثيرة ، لكن موقعها من التأثير على الحرية واحد . والقهر الخارجى ــ خاصة إذا قورن بالقهر الداخلى ــ له فضل على الحرية لايخفى ، وذكر الفضل لا يعنى بالضرورة طلب المزيد ، بقدر مايعنى الإحاطة بالأبعاد موضوعيا ، بما فى ذلك مجرد الشكوى والتبرير .

ولا مجال هنا لتعداد أشكال القهر الخارجى المعروفة مثل القهر البوليسى ، والقهر الاقتصادى ، والقهر السياسى ، والقهر السلطوى الدينى ، فكل هذا معروف ومعاد.وللقهر الخارجى شكلان : ظاهر وخفى . ومن إيجابيات القهر الخارجى الظاهر أنه قد يساهم فى الحفاظ على المعركة فى الخارج ، فهو يكثف المواجهة .

وهو من ناحية أخرى ينبه على أشكال القهر الخفية المحتملة . وهو من ناحية ثالثة يمكن أن يكون مصدرا جيدا من مصادر ذوات الداخل (التقمص بالمعتدى مثلا) مما يمكن فيها بعد أن تستعمل أبجدية للإبداع . هذا عن القهر الخارجى الظاهر . أما القهر الخارجى الخفى ، فهو أكثر من أن يحاط به ، وبعضه يتمثل فى الإعلام وشروط النشر وضيق المنهج . وما يعنينى من هذه الصور كلها هو أن أركز على أن الخطر الأكبر على الحرية يكمن فى انتقال هذا القهر الخارجى ليصبح قهرا داخليا .

١٤ / ١ النقلة من الخارج إلى الداخل :

ينتقل الخارج إلى الداخل بما فى ذلك صور القهر وشخوصه باستمرار(٥٠) . وفضلا عن أن الداخل ــ تطوريا ـ ليس إلا جماع تراكمات الخارج فى طفرات نوعية عبر الزمن ، فإن هذه النقلة من الخارج للداخل تأخذ صورا متنوعة فى حياة الفرد ،

وهى صور مرتبطة أشد الارتباط بإشكالية الحرية والإبداع . وهذه النقلة تتم من خلال حيل متنوعة دفاعية متعددة أهمها : التقمص Identification والحيل المتعلقة به (الإدخال Internalization والغَمْد Introjection والإدماج Incorporation) .

يولد الإنسان ضعيفا بلا كيان خاص تقريبا ، فهو يولد مشروع ذات Ego Potential ليس إلا ، وبمجرد خروجه من الرحم باستعدادات وراثية محددة من ناحية ، وقدرات نمو غير محددة من ناحية أخرى ، يحتاج إلى حمايات متلاحقة . ونظراً لصعوبة وطول رحلة النمو وطبيعتها اللولبية النبضية Spiral Pulsating Nature فإن هذا الكيان الضعيف يلجأ إلى عدة حيل احتوائية ، أو تكيفية ، تساعده فى تنظيم رحلة نموه الطويلة الصعبة ، وتدخل هذه الحيل جميعا تحت هذه المحاولات الدعامية بشكل أو بآخر ، والقواعد العامة التى تفسر وتبرر هذه الحيل الاحتوائية تقول : إنى أحتوى أو ألبس مرحليا «كلا من» :

١ ـ لا أستطيع مواجهته الآن .
٢ ـ لا أستطيع السيطرة عليه الآن .
٣ ـ لا أستطيع استيعابه الآن .
٤ ـ لا أستطيع مقاومته الآن .
٥ ـ ولكننى لا أستطيع الاستغناء عنه أيضا .

وتختلف حيل الاحتواء باختلاف طريقة الإدخال وثبات المدخل ، فمثلا :

١ ـ فى حيلة التقمص يلبس الفرد ذاتا مستمدة من الخارج تصنع له مايمكن أن يسمى قشرة حامية ، وفى الوقت نفسه فاعلة ونشطة ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نرى التقمص دعامة قشرية فاعلة مفيدة ، ولكنها مرحلية على مسار النمو والتكامل ، سرعان ماستنكسر نتيجة لنمو الذات الأصلية المستمر من ناحية لدرجة تفوق أبعادها ، ونتيجة لهضم واستيعاب كثير من مكوناتها من ناحية أخرى ، إذن فالتقمص المفيد والضرورى هو الذى يحمل مقومات التخلص منه بأن يكون متصفاً بالصفات التالية :

١ ـ أن يكون قشريا : بحيث يكون منفصلا بدرجة ما عن الداخل النامى (أو الكامن استعداداً للنمو) .

٢ ـ أن يكون متوسط القوام : لأنه إذا كان رقيقا هشا ، لن يقوم بالدور الدعامى المطلوب ، وإذا كان سميكا صلباً ، فسوف يعوق النمو الأصل لا محالة .

٣ ـ أن يكون مرحليا (وهذا ناتج للصفتين السابقتين) بحيث يسمح للنمو الداخلى بالاستمرار حتى يستوعب جزءا من هذه القشرة ويهضمه حتى التمثيل ، ويكسر الجزء الباقى وينمو عنه ويتخطاه .

ويصبح التقمص بهذه الصورة ضرورة نمو لابديل عنها من خلال مفهوم النمو المراحلى متصاعد الدرجات ؛ حيث تحتاج كل مرحلة إلى كيس (أو رحم) تنمو الشخصية داخله ، وهذا الرحم النفسى هو الكيان الآتى من الخارج ، الذى يسمح بالكيان الداخلى فى الوقت المناسب بكسر مايتبقى من هذه القشرة بعد هضم جزء من جوانبها ، ثم باكتساب قشرة جديدة أرق وأقصر عمرا وهكذا ، وإذا نظرنا إلى كل ذلك من منظور الحرية فإنه ينبغى علينا أن نضع فى الاعتبار العوامل التى تجعل هذا التقمص معيقا دائما للنمو والإبداع ، فى مقابل تلك التى تجعله جلدا حاميا .

ورغم أن التركيز فى الفكر التحليل النفسى كان على التقمص بالمعتدى ، فقد وجدت أن القهر لا يأتى فقط من معتد ، بل قد يأتى من مصادر أبعد ماتكون فى الظاهر عن شبهة الهجوم الصريح ، وهذا بعض ما أشرت إليه فى معنى القهر الخفى ، فأحيانا يكون التقمص بالمشابه : Identification with the «Like» أقسى ، وأكثر إعاقة للإبداع من التقمص بالمعتدى . وهو مايحدث فى الإفراط فى التركيز على القدوة حرفيا سواء أكان هذا القدوة زعيما أم والدا أم حتى مبدعا ، والتخلص من مثل هذا المدخل أصعب لأن التشابه أقرب ، إذ قد تختلط السمة (الذات) المتقمصة ، بالذات النامية ، لشدة التشابه بينهما ، ولايمكن التمييز بين النمو الزائف بالتقمص ، ذلك النمو الذى يخدعنا فى شكل قفزة نمو سريع ولكن مشكوك فيها ، وبين النمو الأصيل (النمو التدريجى الأساسى) ، اللهم إلا بالنبض العاطفى المصاحب ومدى الإبداع والأصالة فى تحديد الصفة أو السمات . أما التقمص بالمخالف والنقيض Identification with the «different» (dislike) ففيه يتقمص الفرد من يختلف عنه ، وكلما

ازداد الخلاف ازداد عمق التقمص واشتدت حدته حتى تصل قمته إلى التقمص بالصورة العكسية التى هى فى النهاية Identification with the «opposite» وهذه الصورة أخطر على الحرية من الصورة السابقة لأن التمسك بها يوحى بالتحرر من القهر الخارجى لكن فى واقع الأمر لايفعل إلا أن يعمقه .

أين يقع التقمص ــ على سبيل المثال ــ فى الإبداع :

ما لم يكن التقمص عنيفا غائراً صلداً فإنه يصبح ثروة قابلة للهضم والاستيعاب والتمثيل فيا بعد ، وهذا يؤيد الرأى القائل بأن التقمص يدعم التلقائية الأولية Primary autonomy ويتعلق فى الوقت نفسه بتكوين التلقائية الثانوية Secondary autonomy وتنميتها .

وخلاصة القول أن التقمص بصفة عامة هو «لبس» كيان بشرى بما هو قشرة خارجية ، وبالتالى يمكن تمييزه عن حيلة التقديس حيث يظل هذا الكيان المقدس خارجيا ، وعن حيل الغمد والاحتواء حيث تدخل الخبرة فى حيلة الغمد ، خبرةً غائرةً ، دون الحاجة إلى «لبس كيان» حام. وفى حيلة الاحتواء يندمج الكيان الخارجى والخبرة مع كيان الفرد (الطفل عادة) بحيث يصبح الاختلاط كاملا بشروط معوقة تميزه عن الاستيعابى (كما سيرد) .

ثم ننتقل إلى مايترتب على كل ذلك من منطلق توجه الحركية . فإن مايترتب على «تعتعة» Dislodgement الكيان اللابس سواء كان خطوةً نحو الذهان أو نحو النمو أو نحو الإبداع تختلف عن استرجاع خبرات الغمد ، وكذلك عن تفجير التحام الاحتواء .

ولتوضيح ذلك أكثر قليلا نذكر أن مدرسة العلاقة بالموضوع تفرق بين كيفية الاحتفاظ بالأحداث حسب نوع الحدث المعنى ، وقد قمت بالتمييز بين ما يحتفظ بوصفه ذكرى ، ومايحتفظ بوصفه كياناً داخلياً (موضوع) ليس على مقياس ماسمى حسنا وسيئا ، بل باعتبار أن المسألة تتعلق بقدر الاستيعاب والتمثل إن كاملا وإن ناقصا ، ومن ذلك : «إننا نحتفظ بالخبرة الناقصة بوصفها كياناً داخلياً لعلها تكتمل بالاسترجاع يوما ما (فى الحلم أو فى أزمة النمو أو بسط الإبداع أو خبرة الجنون) أما الخبرة الكاملة فنحتفظ بها ذكرى أفرغت من شحنتها» . وبما أن الخبرات الناقصة هى ناقصة لأنها مبتورة . . ، وهى مبتورة لأنها مجهضة ، والغالب فى مدرسة العلاقة بالموضوع تفسير يقول : إنها مجهضة لأنها سيئة . لكن عندى أن هذه المقولة تصح مانتفق مع بُعدَىْ النقص والتمام أساساً ، ذلك أن هناك من الخبرات السارة مايبتر أيضاً ، فيجهض لفرط مايحمل من انفعال لايمكن استيعابه تماما فى اللحظة ، إذن فالذى يحدد الاحتفاظ «بما هو ذكرى» أو «بما هو موضوع داخلى» هو هضم الخبرة ابتداء من عدمه . وبما أن كل الخبرات نادرا ماتهضم تماما لأول وهلة،فعلينا أن نقبل بمبدأ النسبية فى هذا الشأن بحيث تصبح كل خبرة مهضومة بنسبة أو أخرى ، ومؤجلة بنسبة معينة ، والجزء الأول يصبح ذكرى والثانى يصبح موضوعا داخليا ينتظر الاستعادة (شعوريا أو لا شعوريا) لإعادة الهضم . لكننى بلا حق الممارسة تبينت أن المسألة لاتتعلق بالحسن أو بالسىء ، ولا بالمكتمل والناقص ، بقدر ما تتعلق بمرونة الكيان البشرى وصحة نبضه (وإبداعيته) ، فسواء كان الموضوع الداخلى ذكرى أو موضوعا فإنه قابل لإعادة الشحن ، وإعادة التنشيط ، وإعادة التنظيم (فى إبداع لاحق) .

ومن هنا أستطيع أن أضيف فى هذا الصدد فيا يتعلق بالحرية :

إن القهر الداخلى يحول دون الإبداع أى يعوق الحرية بقدر مايحول دون النبض ودون التعتعة ، وليس بقدر كم القهر ونوعه ، وهذا مايفسر أن كثيرا ممن قهروا واستوعبوا القهر تقمصا واحتواء وغمدا خرجوا من هذه الخبرات وهم أعمق ثراء وأقدر إبداعا .

ولكن بالرغم من أن عمليات الإدخال والاحتواء هذه ضرورية ومفيدة إلا أنها لابد أن تكون «مرحلية» وإلا أصبحت خطرا معوقا كما ذكرنا مع كل حيلة ؛ بمعنى أنها لابد أن تعود فتنفصل أو بالأخرى «تتعتع» Dislodged عن بعضها البعض فى أوقات أكثر ملاءمة بحيث يمكن إعادة استيعابها بوصفها وقوداً للنمو المستمر .

وقد تتخذ بعد ذلك مسارا إيجابيا إذا كانت الظروف مواتية بمعنى : أن تكون الذات قد اكتسبت خبرات ومكاسب وشحناً

وتقديراً من آخرين حقيقيين بدرجة تغنيها عن معظم هذه المساند والأغطية، مما يسمح للنمو أن يكسر قشرة التقمص كما يكسر الكتكوت قشرة البيضة حين يحين أوان الفقس، كما أن «عكاكيز» الغمد تسقط وحدها لأنها أصبحت أقصر من الساق التى اعتمدت عليها من قبل، ولكى يتم ذلك لابد أن يكون المجتمع فى الخارج مجتمعا مرنا نابضا أيضا، وفى الوقت نفسه يكون محدد المعالم. فالمرونة وحدها، أو التحديد وحده، لايكفى أى منهما للقيام بعملية الاستيعاب المذكور، وقد يبدو التحديد ضد المرونة، إلا أن هذا تضاد ظاهرى، فالقلب مثلا محدد تماما وقوى الجدران بوصفه عضواً هاماً، وهو مضخة الحياة عظيمة المرونة فى الوقت نفسه، وبدون هاتين الصفتين مجتمعتين لايقوم بوظيفته وتقوم الذات من خلال الإيقاع الحيوى مع كل نبضة بعمليات التعتعة، فالمواجهة، فالهضم، فالتمثيل فالاستيعاب.

وفى كل هذه الأحوال لايكون ثمة حاجة إلى إبداع منتج خارج الذات لو سارت الأمور هكذا بسلاسة شبه كاملة. ولكن واقع الحال يدل على أن هذا المطلق هو أمر مستحيل، ويصبح أكثر استحالة، بل يصبح غير وارد إلا بالندر اليسير حين تظل المادة المدخلة (بالتقمص، والاحتواء، والغمد) ثابتة ملتحمة طول الوقت، بحيث تقضى على أى احتمال حقيقى للنمو، وينتج عن هذا نمو متليف مُبْتَسِر، يظهر فى صورة إكلينيكية توضع تحت التشخيص الأساسى المسمى: اضطرابات الشخصية، وتشمل أيضا بعض أنواع العصاب المزمن والذهان المزمن. لكن قد تستمر المادة المدخلة بعد التعتعة فى حالة حركة مستمرة دون أن تنتقل إلى الخطوات التالية، وبالتالى فإنها تمثل نشاطا داخليا مستقلا ونشازا يجذب الطاقة نحوه وحوله، بحيث تصبح الطاقة المتاحة للنشاط الانبعاثى والتلقائى والخالقى ضعيفة ومنهكة، وهذا مايترتب عنه مجموعة من الأمراض تقع عادة تحت فئة «العصاب».

وقد يصل الأمر إلى إجهاض خطوات الاستيعاب مع تطوير الخطوات الأولى فى اتجاهات تنافرية متزايدة حتى التناثر، مما يترتب عليه تناثر يسمى فى أغلب الأحوال فصاما.

١٤ / ٢ الحل الإبداعى :

وهنا يطل علينا الحل الإبداعى من خلال درجة ما من الوعى بأن المدخلات لم تتمثل، وأنها فى الوقت نفسه لم تستقر، ثم أيضا مازالت فى المتناول (أى لم تتناثر أو تستقل وتسقط وتغترب) وفى هذه المرحلة بالتحديد تظهر أهمية المتغير موضع هذه الدراسة وهو حركية التوجه وهى الحرية فى فعل الإبداع، فبقدر توافر هذه الحركية فى التوجه وبمعادلة شديدة الصعوبة يتحقق البديل الإبداعى بإعادة تنظيم هذه المدخلات فى ناتج مبدع.

ودرجة الاختيار هنا قائمة حتما من حيث المبدأ، لكنها تزيد وتنقص بحسب المعطى من الفرص فى الخارج والداخل، وهى ليست متعلقة بإرادة واعية مختزلة واعية طبعا.

وقد أوضحت فى دراسة الإيقاع الحيوى[1] أن وظيفة الحلم هى إكمال استيعاب هذه القدرات الناقصة، كما ألمحت ــ بعد ذلك، وفى فرض الجدلية ــ كيف أن وظيفة الإيقاع تتآلف مع الجدلية فى الحياة اليومية وتتبادل مع الإبداع ومشروع الجنون بشكل يجعل الحل الإبداعى فعلا يوميا متاحا للجميع، ويجعل الناتج الإبداعى مجرد احتمال قائم..

١٤ / ٣ الوجود الوعائى (الكأنّى) والحرية :

على أنه إذا اقتصر الأمر على أن تكون الذات مجرد وعاء لاحتواء الخارج، والتلون بلونه، دون جدل أو ولاف، فإن توقف النضج هو النتيجة الحتمية، وهذا النوع من الوجود هو الذى أسمته هيلين دويتش[51] «شخصية كأن as if Personality». وقد رأيت مؤخراً أن المسألة ليست مجرد وعاء ليس له لون إلا بما يوضع فيه، وإنما أحيانا يصل الأمر ببعض أنواع هذه الشخصية إلى عملية التقمص تكون شديدة الحذق والمهارة حتى تجعل صاحبها (الإناء) يفوق مايوضع فيه (أى يبز مَنْ تقمّصه فى مايتميز به) ثم رأيت رؤية ثالثة ــ فى نفسى قارئا ومنشئا وناقدا فى مجال الأدب خاصة ــ حين تبينت أن المبدع لابد أن يتمتع بقدر من هذه الشخصية «الكأنّية»، حتى يستطيع أن يعيش نبض شخوصه المستمدة من مواقعه من ناحية، أو نبض شخوص النص أمامه حسب موقعه إن كان

متلقيا[٥٢] ، وأنه بقدر قدرته على ممارسة هذه الظاهرة الكائنية ــ شريطة أن يحتفظ لنفسه بقدر حقيقى نشط من ذاته ليظل صاحب الكلمة النهائية ــ تكون قدرته على احتواء الواقع ثم إعادة إفرازه : سواء كان هذا الواقع هو واقع الحياة (أبجدية الإبداع) أم واقع النص الأدبى (لمعايشة النقد) . ولعل الإبداع فى «التمثيل» خاصة يأتى من فضل هذا الوجود الكائنى . وما أريد أن أوضحه هنا الآن هو أن الفرق بين «الكائن» الذى يعتبر مرضا واضطرابا فى الشخصية ، وبين «الكائن» المبدع ، هو مرونة الأخير وحركيته ودرجة وعيه الذى يحافظ بها على استمرار الإمساك بناصية الحركة معظم أو طول الوقت . وقد صور سارتر صعوبة هذه التفرقة بين الاضطراب والإبداع بشكل أو بآخر فى شخصية الممثل «كين» .

١٥ ــ المكان / الساحة / المساحة :

حين تحدثنا عن الزمن خيّل إلينا تحقيق قدر من استيعاب أبعاده من خلال كل من «النسبية» ، والتعامل معه باعتباره «مكانا» يُرتاد ، كأن التعامل مع المكان هو أكثر ألفة وتحكما ، وواقع الأمر أن مفهوم المكان ليس مفهوما منبسطا محددا كما يبدو لأول وهلة ، وبما أن الحرية هى «توجّه حركية الوجود . . » إلخ ، فإن طبيعة المكان ومساحته لابد أن تحدد هذه الحركة أو الحركية .

وساحة الحركة فى مسألة الإبداع هى داخل الذات ، وهذا لايعنى بأى حال من الأحوال الانفصال عن الواقع الخارجى أو إهماله ، بل إن الذات المبدعة تصبح الساحة الممثلة حقيقة وفعلا لكل من الواقع والذات فى آن ، ولكى تتمتع حركية الوجود بالقدرة المناسبة على الإبداع يجدر أن تتوفر فيما هو مكان / ساحة / مساحة بعض المواصفات ، مثل أن يكون :

١ ــ محكما ، وفى الوقت نفسه ذا نفاذية كافية .

٢ ــ ممتدا وفى الوقت نفسه محدوداً فى لحظة بداياتها .

٣ ــ مرنا وفى الوقت نفسه مستقل النبض منتظمه .

٤ ــ حاويا لوفرة كافية من المعلومات والموضوعات والذوات والأزمنة ، وفى الوقت نفسه غير مزدحم

٥ ــ أن تكون المسافات بين مفردات محتواه قريبة وفى الوقت نفسه غير متلاصقة .

٦ ــ ألا يكون مكاناً أصلا وإنما يكون مشروعاً دائم التكوين .

ويقدر ماتكون هذه المواصفات متوفرة تكون احتمالات الحرية قائمة وقادرة .

وليس هنا الآن مجال لشرح كل هذه المقومات بالتفصيل ، فضلا عن أننى سبق لى أن شرحتها جزئيا فى فرض الجدلية .

وإذا كان فرض الجدلية قد قدّم لنوع العلاقات بين المفردات والمستويات ، وكان فرض الإيقاع الحيوى قد قدّم حقيقة التناوب المنتج للإبداع وللحياة ، فإن فرض الحرية هذا يقدم طبيعة الحركة ومآزق الاختيار فيما هو توجه فى المكان والزمان معا .

ومن المهم أن «نرى» تلك المساحة التى تتحرك فيها أبجدية الإبداع بقدر ما نرصد المسافة بين قطبى الاختيار ، إذ كلما زادت المسافة (المستوى الثالث) زاد احتمال الوقوع فى التناثر الجنونى بدلاً من الإبداع الفائق .

وهذا البعد التركيبى الداخلى هو بين قطبى الاختيار (شكل ١) وليس بين الحالة الداخلية والحالة المعبّر عنها (وهى المسافة التى رصدتها خالدة سعيد فى قراءتها أنسى الحاج[٥٣]) ، وأقرت أن قربها يتميّز به الشعر فى حين أن بعدها يتميز به النثر ، بل إننا نستطيع استنتاج معادلة تقول إن عبور المسافة الهائلة فى المستوى الثالث (أتجمّد أو أطفر) إبداعاً ، إنما ينتج عنه تقارب شديد حتى التكثيف فى التركيب الداخلى ثم فى التركيب الداخلى / الخارجى مبدعاً (مما يتفق مع ما ذهبت إليه خالدة فى النهاية) .

١٦ ــ تطبيقات

يصدق ما ورد فى هذا الفرض فى مجال المرض النفسى ، كما يصدق فى مجال النمو النفسى ، ولكن صدقه فى مجال الأدب خاصّة هو أكبر وأخطر .

فإذا كنا نتكلم عن الجنون وطبيعته الحرة المطلقة ، فقد سبق أن أشرنا كيف أنها تنتهى إلى سجن مطلق أيضاً ، فالمجنون حر ولكن فى اتجاه واحد ، ولا يصبح الجنون حريّة بالمعنى المتكامل إلا حين يصبح الجنون ذا اتجاهين ، ومتى أصبح كذلك اقترب من الإبداع حتى قد يتحوّل إليه بجدلية فائقة . إلا أن نتناول بعض القضايا التطبيقية من منظور الحرية ، كما قدّمناها فى هذه الدراسة ، قد يعيد تعرّفنا المفهوم بطريقة عملية ، مما قد يدعم أو يهز ما ذهبنا إليه ، وهاكم بعض ذلك :

١٦ — ١
قضية الشكل والمحتوى

من البديهى أن النص الحر ، إن صحّ التعبير ، هو النص المتحرك المحرّك ، وليس النص الذى يحوى حديثاً عن الحرية أو دفاعاً عنها ، أو رؤية لها ، كما شاع فى بعض أوساط النقد السطحى (والسياسة) ، أو كما طغى فى بعض مراحل التاريخ حين تجمدت حركة الفكر انخداعاً بتحقيق الثورة . فقارىء بيت الشعر « إذا الشعب يوماً أراد الحياة . . . » إلخ ، قد يُبْلَغ شيئاً ما عن الحرية ، وقد يدفعه هذا إلى قدر من الحماسة أو التضحية ، لكنه لا يعايش حركية توجه وجوده من خلال تحريك هادف حقيقة وفعلاً ، وأقصد هادفاً هنا بمعنى الغائية ، وليس بمعنى القصد الواعى بداهة ، ومن المعاد أن نقول إن مثل هذا الشعر الوطنى أو الحماسى أو الثورى ليس هو المثل الدال على حرية النص ومدى حركيته وعمق أصالته ، فى حين أن قصيدة لأنسى الحاج أو سعيد عقل أو امرئ القيس تعلن عن مساحة الحركة بقدر ما تحرّك وعى المتلقى بشكل قد لا يسمح له بالتراجع بعد التلقى . وليست المسألة مفاضلة بين شاعر وشاعر ، أو بين كاتب وآخر ، بل إن المقياس ينطبق على المبدع نفسه من عمل إلى آخر . فنحن نرى فى (ليالى ألف ليلة) لنجيب محفوظ[٢٧] زخم الحركة بما يعلن بشكل مباشر اتساع المساحة ووثب التناسخ حتى إحياء الموتى ، فى حين نعيش فى (الحرافيش)[٢٧] حركية دورات الحياة ، وفى (أولاد حارتنا)[٥٤] تهدأ المسألة حتى تصبح إعادة رصينة لدورة عتيقة بلا مفاجآت فى الكاتب أو الكتابة ، ونحن لا نحكم على حركية النص بعدد الثورات التى تحققت فيه ، ولا بكمّ البطولات وإنما نعايش حركيته من اتساع الرقعة وقوة التحريك .

١٦ / ٢ الحرية والواقعية :

وتتصل بهذا البعد مسألة واقعية النص ، فالنص واقعى — من منطلق الحرية — بقدر ما أن ذات المبدع ثرية بواقعها الذى هو ليس ذاتها وإنما تركيباتها المرنة المتواصلة ذهابا وجيئة مع واقع موضوعى حقيقى ، وهذا يظهر فى إفراز واقع أكثر واقعية من الواقع ، ويكون هذا فى ذاته إعلاناً لمدى التخليق الذى استطاعه المبدع . فالمبدع الحر ليس واقعياً فحسب ، وإنما هو خالق لواقع حقيقى ومماثل آنى .

ويترتب على ذلك أن النسخة المسطحة من الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية القديمة هى أبعد ما تكون عن الحرية[٥٥] وهذا أمر لم يعد يحتاج حتى إلى أن يذكر . فالواقعية الموضوعية هى التى تتم من خلال الحرية (حركية الوجود المرنة) التى تسمح برحلة الذهاب والعودة بين الذات / الموضوع — والموضوع / الذات معظم الوقت دون تحديد زائف لذات بعيدة عن الموضوع .

١٦ / ٣ الحرية والاعتمادية

يبدو لأول وهلة أن الحرية لا تتفق مع الاعتمادية ، وأن الإنسان الحر هو الإنسان الناضج المستقل ، وهذا فكر قد يكون سليماً حيث نبع ، وقد نبع أساساً من الفكر الغربى الحديث نسبياً . أما ما خبرته من واقعنا ومن معايشة الجنون خاصّة فهو أن ثمة اختلافات بيئية جذرية تلزمنا بإعادة النظر فى هذه المسألة . وهى اختلافات بيئية تتعلّق بمصر أولاً ، والعالم العربى بدرجة أقل ، وعالم الشرق الأقصى بدرجة متماثلة وأكثر[٥٦] .

وقضية الحرية الغربية تتبلور معالمها من خلال مقولات ظاهرة ومتكررة مثل « أزمة الهوية فى المراهقة » وحفز الاستقلال المبكر فى أوائل منتصف العمر ، والاقتصار على

العائلة النواة أو العائلة الصغيرة المغلقة الحدود ، وتأكيد تقرير الذات ، والطلاق المتكرر ، وكلها قضايا ليست معيشة فى شرقنا الأدنى والأقصى بالصورة نفسها .

فالاعتمادية على الكبير فى ثقافتنا - قبل التشويه الأخير - حق معلن لا نتهرّب ولا نخجل منه ، ورعاية الكبير للصغير (الصغير حتى سن الخمسين وأكثر) ممارسة طبيعية سلسة ، وعلاقة هذا وذاك بالحرية علاقة إيجابية .

وبأسلوب آخر : إن الاعتمادية الطبيعية والمعلنة تخلّق الحرية وتؤكد الحركية بعكس المتصوّر لأول وهلة من خلال قضايا وأزمات دخيلة على مجتمعنا وتاريخنا .

وفى مصر بوجه خاص قد تمتد هذه القضية إلى النظام المصرى القديم ، ثم ترتقى بالتوحيد الأخناتونى ، وتعود لتأخذ شكل الاستعباد ، لترتقى مرّة ثانية بالأديان السماوية الحديثة ، وخاصّة الإسلام بما يقرر من جرعة عبودية مطلقة دائرة حول محور التوحيد المركزى للتفرد .

وإذا انتقلنا من كل هذا التراث معنى أضحية إسماعيل وإبراهيم ، وجدناها تمثّل أقصى صور الطاعة حتى الذبح ، ثم إعادة الولادة . والاعتمادية فى هذا الرمز هى طاعة الصغير للكبير حتى الموت ذبحاً ، ولكن ليس باعتبار أن الكبير هو الأعرف والأقدر لمجرد أنه كبير ، ولكن باعتباره الأقرب إلى الأكبر فالأكبر ، فحتى إسماعيل حين أطاع أباه إبراهيم لم يقل له « افعل ما ترى » ، أو ما تريد ، وإنما قال له « افعل ما تؤمر » وكأنه ما أطاعه إلا لأن إبراهيم بدوره إنما يطيع الحق الأكبر ، ولا يخفى اتصال الحلم بالواقع هذا الاتصال الملزم الحى (إنى أرى فى المنام أنى أذبحك) . والإنسان فى مجتمع كهذا إنما يحصل على حرّيته حين يختار التبعية والاعتمادية حتى نهايتها ، بوعى كامل وإعلان بسيط وشجاع . أما الدخول مبكراً أو دائماً فى مسألة البحث عن هوية ذاتية متميّزة فهذا أمر متعلق بثقافة أخرى تشوهت فيها السلطة الدينية خاصّة حتى أصبح الحذر واجباً من أى آخر كبير منذ البداية . ويمكن أن نتابع هذا الفرض الفرعى من خلال بعض الأمثلة :

١ - صورة الأب فى إبداعات نجيب محفوظ شديدة الحضور قوية التأثير ، وأشهر أب عند محفوظ هو السيد أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، وصورته الأبوية العملاقة لم تمنع أولاده الثلاثة أن يشبوا مبدعين جميعاً ، كمال مبدع عقلانى « شيزيدى » رائع ، وفهمى مبدع واقعى ثورى رائد ، ويس مبدع لَذّى حر منطلق ، ولا واحد منهم يشبه أباه (بما فى ذلك يس) ، ولا واحد منهم عصى أباه ، ولا واحد منهم لم يعتمد على أبيه ، ولا واحد منهم ارتضى أن يتوقف عند عاديّة ماسخة . ثم الأب الإلّه عند محفوظ (سواء أكان زعبلاوى[٥٧] أم الجبلاوى[٥٤] أم الرحيمى)[٥٨] فإنه يغرى دائماً بالتبعية والحماية ، ولكنه كان يغرى ويعد بالكشف فى الوقت نفسه . والصوفى الوسيط بين الأب الإلّه والعبد الجائع إلى الاتباع كان دوره يتكرر عند محفوظ بشكل يفتح باب نوع من التبعية رائق وإرادى وغير مشوه أو مرفوض بالمرة .

٢ - فإذا انتقلنا إلى ديستويفسكى واجهتنا صورة الأب المباشر بطريقة مختلفة تماماً ، فآباء وأجداد روايات ديستويفسكى فيهم قدر من الطفولة لا يخفى ، بل إن أبناء وبنات روايات ديستويفسكى كانوا يقومون بدور الأب فى كثير من الأحيان ، من أول نيتوتشكا نزفانونا حتى الفارس الصغير[٥٩] ، ثم الطفلة نللى فى (مذلون مهانون) ، وكذلك أليوشا فى (كارامازوف)[٦٠] ومع ذلك فإن الاعتمادية هنا على الابن تقوم بالوظيفة نفسها التى تؤديها الاعتمادية على الأب ، وكلتاهما تؤكد الاعتمادية التى نريد هنا الاعتراف بإيجابية نفعها ، والتى لا تتعارض إطلاقاً مع الحرية التى نزعم أنها فى شرقنا إنما تنبع من قبول الاعتمادية لتجاوزها ، وليس من أزمة الهوية والمبالغة فى حدود الذات وليس من الاستقلال كما يشيع فى الغرب . ثم انتقل إلى اعتمادية المبدع نفسه على كبير (رئيس دولة ، مبدع أكبر ، شيخ راع) ويحضرنى هنا مثالان بارزان :

الأول : اعتمادية المتنبى على سيف الدولة التى لم تعق إبداعه ، ولم ترهق حركية توجهه ، بل حفزته وحفظته وباركت إبداعه وأزكت تواصله سواء فى أوقات الرضا أو أوقات الهجر .

والثانى : (دون تفصيل) اعتمادية محمد عبد الوهاب على أحمد شوقى .

بل إن إعلان هذه الاعتمادية المتكرر فى باب المديح فى الشعر العربى بأكمله ، الباب الذى لم أكن أستسيغه فى حياتى وحتى هذه اللحظة ، ثم جاءتنى هذه الرؤية التى صالحت بين الاعتمادية والحرية بشكل مختلف عما تعلمته من قيم الغرب .

وأخيرا ، فإن الاعتمادية المطلقة فى الإبداع الصوفى الحقيقى : إبداع الذات فى الكون (العبودية التوليدية إن صح التعبير) هى فصل الخطاب فى هذه المسألة .

وهذه الاعتمادية المعلنة والصريحة تخدم الحرية بالمعنى الذى تقدمه هذه الدراسة بما يمكن إيضاحه فيما يلى :

١ - إن إعلان الاعتمادية وقبولها حتى الموت (إسماعيل / إبراهيم) يفوّت الفرصة على غرس الاعتمادية الخفى بكل صورها المحوّرة والعكسية والتعويضية والمُزاحة ، غرسها حتى التثبيت المعوّق ، فمادام قد قبل الموت الفعلى ، ففيم الحيل والأسرار ؟ أى أن الشبع من الاعتمادية جهارا نهارا خليق بأن يفتح الباب للطرفين الأكبر والأصغر أن ينتقلوا منها إلى ما بعدها إذ ينال كل منهما ما شاء دون حيل نفسية غائرة معيقة .

كما أن هذه الاعتمادية الصريحة تعفى الداخل (مساحة وحركة) من أن يمتلىء بموضوعات هائلة الشحن صعبة التمثّل ، فمادامت قضية يمكن حسمها فى الخارج ، وهى معلنة ومقبولة فإن كل ذلك يسمح للذات أن تكون أكثر مرونة وأرحب مجالاً لأنها أقل تقمصاً وغمداً وإدخالاً ، وبالتالى أقدر على الحركية فالحرية .

ثم إن هذه الاعتمادية تقلل بشكل ما من الخوف من خطورة القفزة إلى المجهول ، (المستوى الثالث للاختيار : أتجمد أو أطفر) وبالتالى تشجع على الاختيار الأصعب (= الإبداع الوثبة أو الاندفاعة) تحت شعور أنه طالما أن هناك من أعتمد عليه ، فإنى سأقفز مطمئناً إلى أن ثمة من يتلقى القفزة لو أخطأ الحساب ، والمغامر المبدع يتغلب بذلك - جزئياً - على إشكالية استحالة الثقة الأساسية المطلقة ، بأن يتكىء على ، ويتحرّك فى حضور آخر قادر قريب يعتمد عليه (مجرد تأمين غامض ، جيّد) .

١٦ / ٤ الحرية بين الشخص المبدع وإنتاجه :

الإبداع ليس عملية منفصلة عن الوجود ، كما أنه ليس وظيفة لفائض نشاط ، وإنما هو الوجود ذاته متى توفّرت الفرص المناسبة لمسيرته ، والفرص متوفرة على مستوى النوع (ما لم يكن الانقراض هو المسار والمصير) ولكن على مستوى الفرد تختلف المسألة . فالمبدع الحقيقى - من حيث المبدأ - لا يستعمل إبداعه ، لكنه يكونه . كما أن استحالة تحقيق الإبداع ذاتياً فى عمر الفرد يجعل المسائل نسبية ، وجزئية ، بشكل أو آخر ، وهنا يلزم الحديث عن الإبداع البديل ، والإبداع الرمزى ، والإبداع المرحلى وما شابه . وعلى ذلك فالمبدع ليس هو هو إبداعه طول الوقت ، ويرجعنا هذا إلى منطقتين لم أكف عن العودة إليهما منذ ناقشت قضية الإبداع :

الأولى : أن الناتج الإبداعى ليس هو - أساساً - الإبداعى الحقيقى ، بل إنه بديل عنه (شىء أقرب إلى مُثل أفلاطون) .

والثانية : أن الجسم / الوعى (انظر قبلا) قد يستقل عنه الكل الوجود ، دون فصلة دائمة ، أى يستقل إلى عودة غالباً .

ومن خلال هذا وذاك ، يمكن أن نزعم أن الإبداع الحر قد يخرج من ذات مبدعة ليست حرّة ، بل إن المنتج الإبداعى قد يُفرغ طاقة الإبداع حتى ليكاد يعوق مسيرة النمو الفردى[٦١] .

ولا أحسب أن أيا من هذا جديد علىّ الآن ، ولا هو جديد على الفكر الإنسانى أصلاً ، لكن ذكره هنا متعلّق بضرورة فصل حركية النص عن حركية صاحبه من جهة ، كذلك ضرورة احترام هذه الحرية المقطعية إن صحّ التعبير sectorial freedom التى يتمتع بها قطاع معين من وجود المبدع دون كلية وجوده . لكن ثمة ظروفا بيولوجية وبيئية وواقعية قد تؤثر فى حركية المبدع (وهو نصّ فى ذاته) تساعد على حركية الإبداع (وهو النص المنتَج خارج ذاته) سلباً وإيجاباً .

فأنا ــ مثلاً ــ لم أستطع أن أقرأ ديستويفسكى ، لا فى رواياته ، ولا فى خطاباته ، ولا فى قصصه القصيرة ، دون أن أستحضر إيجابيات صرعه ، وأفرح بها ، كما كان هو يفرح بمنذراتها ويصفها وصف من يدخل الجنّة قبل الصرعة مباشرة ، واعتبرت أن هذه الحركية قد أتاحت له درجة من الإفاقة المتكررة بعد الغيبوبة المفاجئة حافظت على حركية نصه ، وبالتالى سمحت بكل هذا الفيض من النقلات العنيفة الرائعة رغم إطنابه الممل فى كثير من الأحيان ، وقد أصررت على الاقتراب من أعماله من هذا المنظور لأؤكد به تلك الوصلة بين البيولوجى وبين الإبداع ، ولأدعم الفرض الذى يجعل للصرع دوراً إيجابياً فى بعض الحالات ، بل دوراً إبداعياً وثورياً تماما ، وقد تأكدت من خطورة إنكار هذا البعد أو الجهل به حين قرأت تفسير فرويد للإخوة كاراما زوف ، وقد أخطأ الجادة حين اعتبر هذه صرعات نوعا من الهستيريا[٦٢] وقد أرجعت ذلك إلى ابتعاد فرويد عن نبض البيولوجيا متضفرة مع نبض الإبداع ، وندرة علاجه للذهان (الجنون) عاريا حاضرا . وانتهى من هذه الفقرة بالقول :

إن الحرية تتجزأ (وهو عكس التعميم الذى كنت أعيشه حتى الآن ، وهو ما كنت أتصوره ــ أيضا ــ ضرورة لغيرى) . كما أن توجّه حركية الوجود يمكن أن تؤخذ بمحصلة قطاعات الوجود ، وليس بإلزام توحّد اتجاه الأسهم طوال الوقت ، علما بأن العلاقة الديالكتيكية هى متوحدة الاتجاه بطبيعة صيرورة مآلها ، رغم تناقض مكوناتها .

١٦ / ٥ المنظومة العقائدية والحرية والإبداع .

لا أحسب أن عندى ما أضيفه فى هذا الصدد أكثر مما ورد فى العددين الخاصينَ بالأيديولوجيا من هذه المجلة[٦٣] لكن الذى أريد أن أوضحه هنا هو أن المنظومة العقائدية ليست بالصفات نفسها عند كل الأفراد ، ومهما بلغت المنظومة من تقديس ظاهر وخفى ، فإنها قد تكون ثابتة ومعوقة ، كما قد تكون على النقيض من ذلك نابضة ومتفتحة ، رغم تشابه محتوياتها فى الحالتين أحيانا .

والأسئلة التى طرحت على الدعوة الإسلامية السياسية الأحدث فى الأونة الأخيرة كثيرة ومتشعبة ، ولكن كان من أهمها وأكثرها تحديا السؤال الذى يقول : ما شكل الإبداع فى المجتمع الإسلامى المدعو إليه ، باسم الشريعة وفى أطر محدودية الاجتهاد والتقيد بالتفسير الثابت للنص ؟ ولم يكن ثمة جواب . وهذا بدهى ، ودلالته لا تحتاج إلى تعليق ، إلا من تاريخ ما حدث للإبداع فى ظل التطبيق الجامد للماركسية هنا وهناك .

وأرجع إلى مسألة القهر الخارجى والقهرالداخلى لأقول إن الدين بالذات قد اتخذ عبر العصور هذين الشكلين فى كثير من الأحيان ، الثابت والمتحرك ، إلا أن شكله المتحرك كان غالبا ، إن لم يكن دائما سريا غير معلن . أما شكله الثابت فكان قهرا يصل إلى إعدام من يخالف ، والأخطر من ذلك هو أن يكون القهر الدينى داخليا حتى يصبح الإنسان نصاً ثابتا مكررا لا أكثر .

ويمكن أن نتتبع خط تطور الأديان المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الوحى إلى القهر الخارجى إلى القهر الداخلى إلى الجمود . كما يمكن أن نتتبع خط تطور المذهبية الدنيوية المقيدة للحرية على الوجه التالى : من الفلسفة إلى التلقين إلى القهر الداخلى إلى الجمود . هذا هو ظاهر الأمر وشائعه . ولكن كيف تفسرّ هذا القدر الهائل من الإبداع فى مناطق بذاتها فى عصور الازدهار الإسلامى مثلا ؟ أو روعة ذلك الفن التشكيلى شديد الأصالة فى عصور الظلام الكنسى ؟

هنا تثار مسألتان :

الأولى : هى أن القيد الظاهر والصريح قد يكون حافزا لكى تتحول الطاقة إلى المساحة المتبقية ، وحين تتكثف حركية الإبداع فى تلك المساحة الخاصة القابلة للمرونة والتخليق ، يحقق الإنسان حريته إذ يمارس إبداعه فى منطقة بذاتها ، ويغفل المناطق الأخرى أو يستغنى أو يتنازل عنها .

والثانية : هى مسألة الحفاظ على ما يمكن أن يسمى الحرية السرية القادرة على الكمون والانقضاض على فترات ، وإن كان هذا يتنافى بشكل أو بآخر مع ضرورة التعبير ، والاختبار والعائد ، والتعديل ، لكنها حركية وحرية وإبداع يظهر عادة فى مجال النمو الذاتى (التصوف) .

وأصعب أنواع الأدلجة هو ما لبس ثوب الحرية ، واستعمل ألفاظها ثم سرق نبضها تحت سمع مدّعيها ومحتاجيها وبصرهم على حد سواء . ومثال ذلك بعض ما شاع مؤخرا من أشكال الزيف العصرى عن مسألة حقوق الإنسان ، فالحديث عن هذه القشرة من التعبير الإعلامى ، أو السماح بهذه التقلصات الحسنة الملمس بدت وكأنها تدافع عن حرية الإنسان وبالتالى عن حركية الإبداع .

ولا يمكن إنكار فضل هذا السماح حتى لو ثبت زيفه ، ولكن أن يكون هذا هو غاية المنى ودليل الحرية ، فإن ذلك خطر شديد على حقيقة الحرية ، وخاصة بالنسبة لتحريك الإبداع الحقيقى على المستوى الذى قدمناه هنا .

ومصدر هذه الخدعة أنه بالقدر الذى يُترك لكل واحد الحق فى التعبير السطحى عن ما يتصورّ أنه هو ، تعلق لافتة ممنوع الاقتراب الحقيقى للآخرين ، ويحل نظام التأمين الشركاتى الاستلابى محل الاقتحام المسئول المفجرّ للحوار المحرّك ، كما يحل القانون الظاهر ، والحق المدنى ، محل التواصل التلقائى المغامر . وفى الوقت نفسه تتجمع خيوط السلطة الحقيقية فى أيد خفيّة تنتهى إلى أن تفرز أنواعا من الإبداع غير قادرة على تغيير الحياة بالقدر الذى تعد به حركية التوجه بما هو حرية الإبداع الحقيقية المصاحبة لمسئولية التلاحم . وخير مثال على ذلك هو ما آلت إليه ممارسة الطب النفسى فى الغرب الثرى .

وإذا كنا بدأنا بعرض موقع الجنون فى مسألة الحرية فقد آن الأوان أن نشير إلى مسألة علاج الجنون فى الظروف المعاصرة وكيف تصيغ عقول الأطباء بما يحقق غاية اللا حرية تحت ستار حقوق الإنسان وحقوق المجنون(٥٧)

١٦ / ٦ مستويات الحرية وأنواع الإبداع :

سبق أن صنفت أنواع الإبداع من منطلق مستويات جدلية الجنون والإبداع(٣) ، وأنا أشعر أن التصنيف التصاعدى يثير الحساسية ، متى تصورنا أنه يتم بقصد تحديد أن هذا أفضل من ذلك بشكل تفصيلات مسطحة ، وهذا غير وارد بالمعنى المباشر ، لأنه كما أن المخ البشرى والوجود البشرى يحتاج لكل طبقاته حتى يتميّز بشرا ، فإن الإبداع أيضا يحتاج لكل مستوياته حتى يواكب ويتكامل ويحرك كافة البشر ــ على مستوياتهم وفى مختلف أحوالهم .

وهأنذا أعاود محاولة التصنيف الطبقى (!!) فى إيجاز شديد بما تسمح به هذه الدراسة :

يتوقف نوع الإبداع الذى ينتجه المبدع (ناهيك عن إنتاج ذاته فعلا فى رحلة الإبداع البشرى = التصوف الحقيقى) يختلف على مستوى توجه حركية الوجود التى يعيشها المبدع . فكلما كان المستوى أقل عمقا وكلية ، وكان طرفاه أقرب إلى بعضهما البعض ، جاء مستوى الإبداع متواضعا عاديا (دون أن يتخلى عن جمالياته ووظيفته) والعكس صحيح إذ تزداد درجة الأصالة (والحداثة إن صحّ التعبير) كلما زاد الغور ، واشتملت الكلية وتباعد الطرفان .

ففى المستوى الأول (أكون أو لا أكون) نقابل مايوازى الإبداع التواصل / الموهبة(٥) . وفى المستوى الثانى (أكون أو أصير) نقابل الإبداع الخالقى الأصيل وإن كان أقل من المستوى الثالث . وفى المستوى الثالث (أتجمد أو اطفر) نجد أنفسنا فى رحاب ما أسميته الإبداع الفائق ، والإبداع الخالقى(٣ ، ٥) ، ونضج الحداثة . . إلخ . ويسرى هذا على معظم صنوف الإبداع وخاصة الشعر مما قد يحتاج إلى دراسة خاصة بأمثلة محدودة .

ولطبيعة تخصص هذه المجلة أسمح لنفسى بإضافة محدودة فيما يتعلق بالنقد الأدبى ، الذى هو بالضرورة : إعادة إبداع النص ، وبالتالى فإن النقد الحقيقى لابد أن ينتبه إلى حقيقة المساحة التى يتحرك فيها ، والمستوى الذى ينطلق منه وبه ، والإيقاع الذى ينبض من خلاله ، والأدوات التى تعينه . فالمذاهب النقدية ، ومايسمى (أرجو أن يكون خطأ) بـ «علم النقد» ، هو فى حقيقة الأمر متصل بالأبجدية والنحو النقدى الذى يستحسن أن يحذقهما الناقد ، إلا أن حذق الأداة لاينبغى أن يكون أبدا بديلا عن إبداع اللحن ، وإلا حدث للنقد ماحدث لعلم النفس مؤخرا .

وإشكالية النقد الإبداعى (إعادة إبداع النص) ، تكاد توازى ــ قياسا ــ إشكالية علاج الجنون (إعادة تخليق التركيب المبدع من التركيب المتناثر(٤٦) فالناقد الذى يعيش توجهه على أعمق مستوى ، يستطيع أن يرى ، ويحاور المستوى نفسه من

الإبداع الأول حتى الأكثر عمقا ويواكبه ، العكس ليس صحيحا ؛ فالناقد الذى يعيش توجهة على المستوى الأول يصعب عليه - حتى الرفض - أن يستوعب ، ناهيك عن أن يعيد خلق ، ماتخطى مستواه ، لأنه عاجز عن أن يواكبه فى المستوى نفسه ، وبقدر دفع الحركية نفسها ومرونة المساحة ونفاذ الحدود إلى آخر ماذكرنا فى بداية هذه الدراسة .

١٦ /- ٧ الحرية ودورة «التعبير والعائد»

بقيت مسألة حق التعبير وحق النشر وحق التواصل وحق العلانية . فالحرية السردية تحافظ على الحياة النابضة ، وعلى إمكانية الفعل ، ولكنها ليست الفعل ولا الدفع الحقيقى القادر على نقل الحركية من كائن بشرى إلى غيره من كيانات بشرية وكونية . إذن لابد لإكمال تعريف الحرية الذى بدأنا به أن تظهر هذه الحركية « ... بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج موضوعى (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ناتج له عائد يتعدل ويتمادى جدلا وتوليفا ..... » . ويجرنا هذا إلى مسألة حق النشر وفرصه ، وقهر المنع والمصادرة . والواقع أنه بالقيم المعاصرة فإن حق النشر وفرصه لابد أن ينظر له على أنه سلاح ذو حدين كما يقولون . فمن ناحية ، فإن الالتزام بالنشر لابد أن يتبع القواعد التى يضعها الناشر أو الجو العام السائد ، وهذا فى ذاته ليس هو البعد الذى يتيح لحركية الإبداع أن تتوجه حقيقة وفعلا إلى عمق ما يمكن . ومن ناحية ثانية فإن عدم النشر أو الحيلولة دونه يحرم المبدع من أن يمارس وجوده فى حضور «الآخر» ، ومن أن يختبر حريته بشكل علنى يسمح له بالتعديل إذ يحقق حريته علانية فى حوار حى . ومع ذلك ، فإن عدم النشر لايعنى مباشرة ضمور عدم الاستعمال ، فلو كانت حركية الإبداع غامرة ، فقد يذكيها ويشعلها عدم النشر . أكثر مما تحجمها قيود النشر ، وقد ترك لنا التاريخ مايثبت ذلك ، وأحسب أن يقين صاحب الشعلة من اختفاء أو امتناع فرص النشر قد يجعله يتمادى فى الإضافة والتأصيل مثلما فعل نيتشة أو النفرى ، فإذا بنا أمام كم من الإبداع ما كان يمكن أن يصلنا «هكذا» ، إذ لو كان قد صيغ للنشر بلغة عصره لكان يمكن أن يتسطح أو يتشوه بشكل أو بآخر .

وثمة دليل آخر يمكن أن يطل علينا من دراسات الآثار غير المنشورة والمسودات فى حقبة تاريخية معينة ، خاصة إذا ارتبطت هذه الحقبة بقدر من القهر الخارجى والمنع ، فإن المؤرخ الناقد سوف يجد علامات العصر فى هذه المسودات أكثر مما يجدها فى الإبداع المنشور بشروط العصر . وشروط النشر فى الإبداع العلمى الآن - مثلا - خطيرة ، ومكبلة ومعيقة بدرجة تلزم من يحرص على النشر أن يتبعها أكثر من التزامه أن يقول مايضيف به .

١٦ / ٨ الحرية والموسوعية

قلنا إن وفرة المعلومات لازمة لإمكان الثراء بمادة الحرية ، ولكن إذا زادت هذه الوفرة فازدحمت وإذا تكدس الازدحام وتداخل ، وقفى على المساحة اللازمة للحركة ، أصبح التهديد حقيقياً ومباشراً على حركية الوجود المبدع . والمسألة شديدة الصعوبة ، وحلها بالحديث عن القدر المتوسط (أو المناسب من المعلومات) قد يميع الموقف بما يشبه التسطيح الموحى به فى معنى من معانى القول : «خير الأمور الوسط» ، مما لايليق إزاء إشكالية شديدة التعقيد والتحدى مثل هذه الإشكالية .

ولعل قدرا من المغامرة ضرورى لضبط جرعة ما يسمى وفرة المعلومات ، فلا بد من أبجدية أساسية ، ثم لابد من اطلاع انتقائى يستطيع أن يلتقط من كم المعلومات ماينظمه فى منظومته المتولدة فى الوقت نفسه ؛ ثم لابد من تناسب عمليق الملء والبسط وتناوبهما حتى تتسق المعلومات فى كيانات مرتبة حول محور أو محاور متحركة فى اتجاه محور أساسى ظاهر أو خفى . ثم يمارس هذا الاتساق دوره فى الانتقائية الاستقبالية (بما فى ذلك حوار الاختلاف) وفى التضفر التأصيلى باستمرار متناوب أو متلاحق أو مواكب ؟؟؟ .

ولعل الجذب الانتقائى للفكرة المحورية هو الذى يفسر الملاحظ عند كثير من المبدعين من أنهم يدورون فى معظم إنتاجهم حول الشىء نفسه وإن اختلفت اللغة ، وبعضهم يعترف بذلك ويعرفه ، والبعض الآخر يلتقطه النقاد ويكشفون عنه . والموسوعية الانتقائية (وهى غير فرط

التخصص) تلتقط ماينجذب إلى الفكرة المحورة فتزيد المبدع ثراء . أما الموسوعية العشوائية فهى التى تزدحم على حساب المبدع .

١٦ / ٩ الحرية واللغة ، وقيود والمنهج

طالت منى الدراسة ، ولم أوف نقطتين من أهم نقاطها حقهما . فمن ناحية لاتوجد حرية ــ بالتعريف الذى أوردناه سابقا ــ دون أن تكون اللغة لغة حقيقية متولدة وقادرة على التخلق والمجاوزة، وليست سجنا كلاميا وأصواتا معادة ، وإذا أخذنا اللغة بمعناها التركيبى ، اللغة الجوهر لا اللغة الأداة ، لوجدنا قضيتها فى عمق كل ماذكرنا .

ويمكن الرجوع فى ذلك إلى ما أشرنا إليه فى الدراستين السابقتين عن هذا الموضوع بالإضافة إلى بحث اللغة الكيان[٦٥] حتى تتاح الفرصة لتفصيل خاص بشأن الحرية وإعادة تخليق اللغة فى الشعر خاصة . أما عن المنهج ، فالأمر يحتاج أيضا أن نتذكر كيف يكون المنهج قيدا للحرية ، بقدر مايكون درعا ضد الشطح العشوائى ، وهو أمر ــ وإن لم يخرج عن الإجمال السابق ــ فهو يحتاج إلى تفصيل خاص . ولكل هذا حديث آخر .

الهوامش :

١ ــ يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع . العدد الأول ١٩٨٣ ص ٣٥ ــ ٥٨ .

٢ ــ ـــــ الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع ، فصول ، المجلد الخامس . العدد الثانى ١٩٨٥ ص ٦٧ ــ ٩١ .

٣ ــ ـــــ جدلية الجنون والإبداع ، فصول . المجلد السادس ، العدد الرابع ١٩٨٦ ص ٣٠ ــ ٥٨ .

٤ ــ ـــــ العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول ، العدد الثالث ١٩٨٠ ص ٤ ــ ٨١ .

٥ ــ ـــــ طاقة العدوان وحركية الإبداع : فصول ، المجلد العاشر العددان ٣ / ٤ / ١٩٩٢ ص : ٥٠ ــ ٦٦ .

٦ ــ مثلا : فوكوه ، والتوسير ، وأنسى الحاج .. إلخ .

٧ ــ كتبت كثيراً عن فضل مهنتى على وعيى ، وفى رأيى شخصيا أن معظم ، إن لم يكن كل ، أعمالى ، من كل نوع ، هى نابعة من هذا المصدر ، أو متصلة بهذا البعد ، وقد ثار جدل متصل حول مصداقية هذا المصدر منذ محاولة سيجموند فرويد تعميم مايرى عند المرضى على الأسوياء ، كما قابلت اعتراضات كثيرة من أصدقاء لم يقروا هذا الاتجاه أبدا . فكان لزاما أن أنبه هنا إلى أنها ليست مسألة رؤية فكرية فتعمم ، وإنما هى نتاج خبرة تعاش ، وهذا ماقصدته بالعنوان الفرعى «معايشة الجنون» ، ذلك أن ما يصلنى من مرضاى ليس رؤية أو ملاحظة ترصد بقدر ما هى ناتج وعيى / وعيهم / بهم / معهم / لى / لهم ، ويستحيل الفصل ، بل إنه فى النهاية لايكون إلا وعيى (الجديد) «أنا» بشكل أو بآخر .ولى قصيدة لم تنشر باسم(المرايا) تكاد تشير إلى معنى ذلك تحديدا .

٨ ــ سوف أستعمل لفظة الحرية ، فى البداية ، استعمالا فضفاضا كما يوحى به ما شاع عنه ، لا ماقد أنتهى إليه فى هذه الدراسة .

٩ ــ تقتطف خالدة سعيد قول أنسى الحاج «بالجنون ينتصر التمرد ، ويفسح المجال لصوته كى يسمع» ثم تعقب : «هذا مايقوله . . . » ، الجنون هو الوصمة التى يحملها من اختار أن يكون حرا» . ورغم أن كلمة الحرية هنا لاتعنى بالضبط ماندور حوله هنا ، ورغم أنها وصفت الخلق عند أنسى الحاج بأنه «لا غائى» ، وأن كلمة خلق لاتناسب شعره ، ورغم ماذهبت إليه حينما يقترب من نفى الإرادة عن هذا النوع من الخلق «ما يسمى عادة بالخلق ما هو عند أنسى الحاج إلا فعل ضرورى لموقف الاختناق» رغم كل ذلك فإن الاختيار سرعان ماقفز متحديا من كلامه هو «كلامى هذا ، والشعر قهر مشدود التواجد يخنقه الحنين» . . . «إن أمام هذه المحاولة إمكانين : إما الاختناق أو الجنون» إذن ، وقعنا بكل وضوح فى بؤرة إشكالية الإبداع والحرية (الشعر وعتمات الجسد ــ حركية الإبداع . خالدة سعيد . دار العودة بيروت ١٩٧٩ ص ٦١ , ٦٢)

١٠ ــ هنرى إى : الجنون والعالم المعاصر Folie et le monde moderne ، قرأت هذه الورقة فى فرنسا سنة ١٩٦٩ وصورتها وأحضرتها معى ولم أعثر عليها أثناء كتابتى هذه الدراسة ، فأنا أقتطف هنا مما أذكره منها معتمدا على ذاكرتى ، فإن لم يصدق أن ذلك قد ورد فيها ، فليكن هذا رأيى .

١١ ــ يحيى الرخاوى : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى . الإنسان والتطور . المجلد الثانى . العدد الرابع . ١٩٨١ ، ص ١٩ ــ ٣٣ .

١٢ ــ يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكوباثولوجى القاهرة . ١٩٧٩ : ص ٣٦١ .

١٣ ــ نفسه ص : ٤٠٤ ــ ٤٠٨ .

١٤ ـ يحيى الرخاوى : مقدمة فى العلاج النفسى الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة . القاهرة : دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٨ .

١٥ ـ دراسة فى علم السيكوباثولوجى : ٤٠٤

. . . (لابد من الحديث عن) مستويات الإرادة (وأنواعها ، بدلا من إطلاق التعميم) ، وأعتقد أن خبرتى المحدودة تكاد تصدر حكما مطلقا على أن من ادعى الإرادة الكاملة ، أو الحرية الكاملة (أى الاختيار الكامل) ، أو الاستغناء الكامل ، كان منشقا محكوماً بجانب واحد من وجوده ، وهو الجانب المتسلط عليه ضلال الحرية وعبودية اللاقيود (وبالتالى فإنى ــ فى إطار خبرتى الكلينيكية المحدودة ــ قد حاولت وصف أنواع اللاإرادة دون الإرادة لكشف كل عينتها من واقع الممارسة ، مثل ١) لا إرادة بالانعكاس : حيث يتقلص الوجود البشرى فى أن يكون أشبه بالانعكاس الميكانيكى التلقائى ، ويصف هذا النوع المراحل الأولى للرضيع ، كما يصف بعض الكبار المستسلمين القدريين الحتميين الخائفين ، كذلك يصف بعض المتحمسين العقائديين الذين يفتقر فكرهم وحوارهم إلى قدر كاف من الكمون الخلاق creative latency ، ٢)لا إرادة بالتقمص (الشديد) : حيث يصبح الوجود مجرد إعادة لوجود الآخر (ليس «أنا») . ٣) لا إرادة بالعمى (الشديد) : حيث يصبح الوجود مجرد إعادة الحالات التى تعمل فيها الحيل الدفاعية بشكل كاسح ٤) لا إرادة بالخلف الكامل Absolute negativism : وهو نوع عكس النوع الثانى ٥) لا إرادة بتكرار «النص» Repetition script وفى هذه الحالة ينعدم الاختيار نتيجة لتوقف النضج بسبب التثبيت على طريقة محددة متابعة من السلوك كما يمكن تقديم بعض أشكال الإرادة (الجزئية والزائفة كما يلى ١) الإرادة الطرفية Periphheral volition : وهنا يتحرك الفرد إرادياً فيما يتعلق بالتفاصيل وبدائل الطرق ، ولكن فى إطار دائرى لايتغير ٢) الإرادة الموقفية إلى رجعة Situational conditioned volition to be undone : وهى ممارسة نوع من الاختيار الحقيقى فى ظروف خاصة ، على شرط العدول عنها .

١٦ ـ يقول نزار قبانى «تأتينى القصيدة . . . . ومن جديد تجمع البروق وتلاحقها ، تتحدث الإنارة النفسية الشاملة ، . . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها . . .» (نزار قبانى : **قصتى مع الشعر** ــ بيروت ١٩٧٤) .

ويقول أدونيس : «. . . إنها (القصيدة) عالم ذو أبعاد . . تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج» (أدونيس ، **زمن الشعر** ــ دار العودة ــ ١٩٧١ ص ٢٣٥) ؛ وفى خبرتى الشخصية صغت بعض ذلك شعرا :

«تدق بابى الكلمة ، أصدها ، تُغافل الوعى القديم ، أنتفض ، أحاول الهرب ، تلحقنى ، أكونها ، فأنسلخ . (قصيدة : «لست شاعرا» ــ لم تنشر) .

وفى كل هذا يبدو أن الإرادة بالمعنى السلوكى الشائع كاختيار واع بين بدائل محددة بمعلومات كافية هى أمر غير وارد كما يتبادر عادة .

١٧ ـ لى مع حكاية الحرية التى تتبع فى مجال الاضطرار مايستأهل الإشارة على عدة مستويات ، فنظرا لصعوبة مسيرة العلاج الذى أمارسه ، فإن المقاومة التى أواجهها مع المريض ، وخاصة فى بادىء الأمر ، جعلتنى أوقن أنه لابد أن يضطر لعبورها معى ، وأن مسألة الاختيار من البداية هى خدعة لا تؤكد إلا السلبية ، وقارنت ذلك باضطرار التطور ، فلو لم يضطر النوع أن يعيش فى ظروف صعبة لانقرض ، لكننى لاحظت أن الاضطرار يكون فقط فى عرض البدايات ، وتوفير المعلومات عن البدائل ، وبعد ذلك لابد للمضطر أن يختار ، فالاضطرار هنا هو اضطرار للجذب إلى مجال الاختيار ، إذ لو استمر الاضطرار لاستحال الإبداع النمو بأى مقياس ، وقد صغت ذلك فى طلقة من طلقات «حكمة المجانين» (بعض معايشة الجنون أيضا) ، فقلت : «لايتطور إنسان باختياره ، ولايكمل الطريق إلا باختياره» ، وفهمت من خلال هذا وذاك كيف أن المبدع المأجور ، الذى يضطر للكتابة بعقد معين فى وقت معين (مثل دستويفسكى حين يضطر أن يتعاقد على رواية مسلسلة لمجلة بذاتها لعدد معين من الصفحات وإذا به يخرج أروع أعماله من خلال ذلك) . هذا المبدع يمكن أن يعطى أعظم عطاءاته لمجرد أنه مضطر أن يمسك القلم حتى لايجوع مثلا ، وفى خبرتى شخصيا لم يخرج أهم أعمالى (دراسة فى علم السيكوباثولوجى) إلا لاضطرارى أن أعطى عملا لعامل طباعة ظل يعمل معى فى غرفة ملحقة بالمنزل بها مجموعة حروف طباعة كاملة وكان كل ذلك ظرفا طارئا وبالصدفة ، وفى انتظار أن يجد هذا العامل عملا ظل عندى عدة أشهر مما اضطرنى أن أشغله بكتابة عدد معين من الصفحات يوميا ، فإذا بأكبر أعمالى وأهمها فى الطب النفسى يخرج هكذا ، وهذا بعض ماعنيته بالاضطرار الشكلى فالتحريك الحر الفعل .

١٨ ـ هذا التمييز لم يكن فى صلب الفرض الأساسى (٣) ، ولكنه جاء فى الجدول الختامى (جدول ١ ص ٥١) ، لتأكيد الفروق بين حالات الوجود الثلاث ، فهو لم يكن فى بؤرة اهتمامى آنذاك ، إلا أننى حين قرأته الآن اطمأننت لهذا الاتساق بشكل أو بآخر .

١٩ ـ كلمة المسيرة march هى التى استعملها لأصف بها رحلة الجنون ، ورحلة الفصام خاصة ، وهى المقابل لكلمة العملية process ، إلا أن المسيرة تحمل البعد الغائى أكثر مما تحمله كلمة العملية ، والمجنون المسيرة أعنى به المجنون الذى يمثل مسيرة الجنون ، وهو الفصامى حالة كونه يتدرج على مسيرة الجنون بسلبها وإيجابها ، وقد تعمدت أن أسميه المجنون المسيرة ، وليس الجنون المسيرة ، وكلما أعطيت المسودة لأحد زملائى أو أصدقائى أرجعها لى وقد صحح كلمة «المجنون إلى «الجنون» ، فرضيت بما فعلت مؤكدا به أننى أعنى المجنون إذ يجن فيصبح مسيرة فى ذاته ، وأن الجنون ليس له وجود إلا معاشا هكذا فى شخص أصل المصدر محل الصفة الاسم . واكتفى بهذا .

٢٠ ـ هذا علما بأن الطب النفسى المعاصر قد سطح الجنون وتهرب من استعمال اللفظ ، فاختزل الإنسان إلى مجموعة من جزئيات الأفعال الظاهرة والمرصودة بسبب كيميائى ، ويزمن خطى ، والتى يمكن أن يقيسها أى عابر سبيل ، سواء كان طبيبا أم معالجا أم أخصائيا أم محاميا .

لكن التصنيف المصرى (DPM I) مازال يحتفظ ببعض الرحابة الدينامية ، كما أن للكاتب منطلقه الخاص بتصنيفات بديلة ، وهو منطلق يساير رؤية

الجنون فى مسيرته الطولية ، وكليته الغائية ، وإعادة تنظيمه أولا تنظيمه فى آن ، وقد نشرت هذه المحاولات متوالية خلال عشر سنوات حتى تجمعت فى ما لم ينشر بعد مكتملا ، رغم سبق ظهوره فى افتتاحيتين بالمجلة العربية للطب النفسى :

Rakhawy, Y.T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part I. The Arab journal of Psychiatry, 1: 81-92.
Rakhawy, Y. T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part II Multiaxial vis-a- vis multidimensional approach to psychiatric Nosology. The Arab journal of Psychiatry (1991) Vol. 2 No. 1 Page 1-13

٢١ ـ سبق أن أوضحت فى معظم كتاباتى أن بداية الإبداع وبداية الجنون تكادان أن تتحدا ، فهما أقرب من بعضهما البعض عن أى منهما إلى العادية ، وكلما تمادت المسيرة ابتعدا ، ثم ازدادا ابتعادا عن بعضهما حتى يصبحا أبعد عن بعضهما مما هما أبعد عن العادية فى المدى الطويل .

٢٢ ـ انتقدت مسألة تقرير الذات Self actualization التى قال بها ماسلو،وكذلك فعل أريتى حين أشار إلى ضرورة امتداد الذات Self expansionوليس تقريرها ، كما أكد علم النفس عبر الشخصى transpersonal Psychology على مسألة تجاوز الذات ، وكل هذا يعلن أن تقرير الذات وحده ليس كافيا لمسيرة الوعى وخاصة من منطلق الحرية .

٢٣ ـ المقصود بالطفرة هنا هو معنى الدفع والوثب والتغير النوعى بسرعة ومغامرة إلى مجهول نسبى ، وقد اخترت كلمة «أندفع» فى البداية لأعبر عن سيل منهمر من التقدم ، لكنى خشيت من الاستعمال العادى فالتسطيح ، أما طفر فهى تستعمل فى لغة التطور البيولوجى لإعلان عن تغير كيفى فى مسار النوع ، كما تعنى «طفر الشيء» قفز من فوقه وتخطاه إلى ما وراءه .

٢٤ ـ أعنى الوعى الشعورى بالحلم وحكايته ، لأن الحلم ـ فسيولوجيا ، وتركيبيا ـ يواجه هذا السؤال تلقائيا كل ليلة ، وهذا ما لا يغيب عن حدس عامة الناس وخاصة من منطلق إيمانى سليم ، فالدعاء الإسلامى قبل النوم يجعل كل نوم هو تساؤل يشير إلى هذا السؤال : «اللهم إن قبضت نفسى فاغفر لها ، وإن أرسلتها فاحفظها بما تحفظ به عبادك الصالحين . . » ، ويكمله الدعاء عند اليقظة الذى يؤكد أن «كل يقظة هى إحياء للكينونة» . . الحمد لله الذى أحيانا بعد ما أماتنا وإليه النشور» أنظر أيضا «الإيقاع الحيوى» (٢) .

٢٥ ـ الغريب أنه بالرغم من أن هذا السؤال «أكون أو لا أكون» ينسب ـ عادة ـ إلى «هاملت شكسبير» ، فإنه حين عاودنى شخصيا عاودنى شعرا بالعامية ، (وهى تجربة لم أستطع تكرارها) .

٢٦ ـ قراءة حضرة المحترم من هذا البعد (بعد الصيرورة مستقلة ، وهى جارية فعلا) ، المهم هنا أن أشير إلى البعد التطورى والبعد الإلهى المقدس الذى صبغت به هذه الصيرورة ، رغم أنها مفرطة « العادية » .

وقد التقط هذا البعد محمد إسويرق التقاطاً عابرا فى إشاراته إلى نظرية دارون فى قراءته للرواية نفسها(«حضرة المحترم» ، محمد إسويرق ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ ص : ١٣٥ - ١٦١) .

٢٧ ـ يحيى الرخاوى : قراءة فى نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

قرأت الشحاذ مرة من بعد نقدى مسطح ، وقد أعجب الكتاب والنقاد فى حينه ، رغم أننى رفضته بعيد نشره الأول (سنة ١٩٧١) ، ثم أعلنت رفضى هذا مؤخرا (حين أعدتُ قراءته فى قراءتى الأخيرة هذه) ، ثم عدت أقرؤه مقارنة بمالك الحزين (إبراهيم أصلان) ، ولم أتمه بعد ، وهذه القضية نفسها (قضية فشل الصيرورة البديلة (الزائفة) ، بالجمع الكمى المتراكم) تناولتها فى عمل بأكمله ، كان أقرب إلى التدريس والحكمة منه إلى الأدب (فى رأيى ، رغم تقدير كثيرين له بغير ذلك) وهو :«عندما يتعرى الإنسان » ، يحيى الرخاوى ، الناشر : دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٩ . ثم إن هذه القضية نفسها مكررة فى كثير من الأعمال الأدبية ، حتى لم يعد فيها جديد أصلا ، اللهم إلا تغيرها مع نمو الشكل وطزاجة التناول ، ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد طورها فى دورات الحياة فى الحرافيش ، وفجرها فى ليالى ألف ليلة ، ورأيت فيها رأى النائم ، بتقنية أروع وعمق أبعد (قراءات فى نجيب محفوظ ، ٢٧) وهذا النوع من التراكم الكمى (الصيرورة الزائفة) هو الذى أسميته الوجود المثقوب فى دراسة السيكوباثولوجى (١٢ : ص ٢٩) .

٢٨ ـ للأسف فإن النموذج «الدينى» الذى يطرح على الساحة النفسية (وغيرها من الساحات) باعتباره غاية المراد ، وطاعة رب العباد ، هو نموذج «النفس المطمئنة» بالمعنى الذى نشير إليه هنا فى اختيار السكون ، وليس بمعنى الرجوع إلى ربها ، مؤتلفة مع الجهاد السابق واللاحق (نموذج : الكدح كدحا لملاقاته ، وعرض الأمانة فحملها ، وكشف الغطاء ، وتلقى القول الثقيل) .

٢٩ ـ يمكن الرجوع إلى إشكالية تعريف الحرية فى أى كتاب مدرسى ، أو لبعض المراجعات المنظمة مثل مشكلة الحرية زكريا إبراهيم . مكتبة مصر . ١٩٦٣ .

٣٠ ـ وفى تنظير إريك إيكسون لهذه المرحلة الأولى وهو يعرض ماهية الثقة الأساسية فى مقابل عدم الثقة Basic trust versus Basic mistrust لم تكن الصياغة إما أو (إما «ثقة» أو «لا ثقة» وإنما كانت الصياغة ـ (ثقة فى مقابل «لاثقة») ـ . وقد تناولت هذا فى الدراسة المقارنة للرباعيات الثلاث : جاهين والخيام وسرور «يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : رباعيات ورباعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث، العدد الأول ص ٤٥ ـ ٩٨» .

المهم هنا أن اللا أمان هو ضرورة لحركية الإبداع مثل الأمان سواء بسواء .

٣١ ـ استعملت تعبير «التغذية البيولوجية» ، بقصدية عنيدة ، وذلك لأمنع ترادف مسألة بيولوجى بما هو حسى عيانى ، وفى الوقت نفسه أعطى للمعلومة بعداً

وحضورا جسديين ، فأشير إلى أن المعلومات المدخلة إلى المخ البشرى ، والتى سيقوم بهضمها ، أو تخزينها ، ثم إعادة محاولة هضمها ، إنما تكون معلومات مثرية ومرنة ومتسقة وقابلة للتحريك وإعادة التنظيم بقدر ما تكون ذات معنى ، وليست مجرد «جسم غريب محشور» . (يستعمل من الظاهر) .

وكلما كانت المعلومات المدخلة ذات معنى كان احتمال استعمالها أبجدية للإبداع واردا ، لكن بما أنه لا يوجد لفظ ـ مثلا ـ يحمل معناه بالضبط ، ولا يوجد هضم وتمثيل كامل للمعلومات أبداً ، فإن حركية الحلم والإبداع هى القادرة على إتمام المهمة التى مفروض ألا تتم أبدا (انظر الإيقاع الحيوى ، وجدلية الجنون) .

٣٢ ـ يختلف الباحثون فى أصل الإيقاع الحيوى للكائن الحى ، وللإنسان ضمنا : هل هو هكذا بطبيعة المادة الحية أم أنه نتيجة لتكيف المادة الحية مع عالم هو منتظم بإيقاع حيوى راتب منذ الأزل ، وبصفتى أكثر ميلا إلى مقولة وراثة العادات المكتسبة ، فإننى أميل إلى الرأى الأخير ، أى إلى أن الإيقاع الحيوى الإنسانى لاحق للإيقاع الكونى الأصل .

انظر مثلا :

Stroebel C. F. in Kaplan H. and Sadock j. Williams and Wilkins Company 1980 p 67-70

٣٣ ـ يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكوباثولوجى ص ١٨١ ـ ١٨٢ .

٣٤ ـ استعملت هذه التسمية الفارقة قبل أن أطلع على ما يقاربها فى الفكر الوجودى :

(فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، حبيب الشارونى ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ القاهرة ـ مكتبة الأنجلو) ، وقد طمأننى ذلك كثيرا رغم عدم التطابق ، ذلك لأنى ـ على خلاف الفكر الوجودى ـ ربطت بين الكيانين (الجسم / الجسد) برباط نشط أو كامن يمكن أن ينتشط ، رباط بيولوجى وتجريدى فى آن (المتن) .. ومن المهم أن أؤكد أن بداياتى وعودتى هى إلى الجسد العيانى أساسا .

هذا وقد أكد تيسير شيخ الأرض على دور الجسد مستعملا كلمة «البدن» بشكل أساسى وجوهرى وجامع ، وذلك فى فلسفته «الأجدوانية» التى لم تأخذ حقها أبداً .

(دراسات فلسفية . محاولة ثورة فى الفسلفة ـ دار الأنوار . بيروت ١٩٧٣) .

٣٥ ـ ظاهرة البصم imprinting هى الظاهرة التى اهتم بدراستها علماء الحيوان لدراسة السلوك الجاهز الذى يطلق من الكائن حديث الولادة ، واعتبروا ذلك نوعا من التعلم الغائر ، وقد طورت هذه الظاهرة فى ممارستى الإكلينيكية ، لأرصد الظاهرة فى الأوقات الحرجة وهى تتم ، وليس وهى تُطلق ، وخاصة فى العلاج المكثف النشط ، وأوقات النمو الحرجة ، وبالنسبة للسلوك ذى الدلالة التطورية . النشط ،

Hess H. H.: **Ethology** in Freedman A. and Kaplan H. 1967 Williams and Wilkins Company p. 180-188, 1967.

ثم :

يحيى الرخاوى : دليل الطالب الذكى فى علم النفس والطب النفسى : علم النفس القاهرة ١٩٨٠ ص ٩٤ ، ٩٩ .

٣٦ ـ حالات البارانويا المزمنة ، وتحت المزمنة ، هى حالات تتصف بوجود اعتقاد وهمى خاطىء (أسميه ضلالا والشائع أن اسمه هذاء وقد رفضت هذه التسمية وبينت أسباب ذلك فى موقعه) وهذا الاعتقاد الثابت يكون من الثبات والعمق والتسلسل بحيث يصعب أو يستحيل تعتعته وتغييره فى الأحوال العادية .

وحالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى لما التركيب نفسه ، وإن كان ما يسمى ضلالاً يكون مختفيا بعيدا عن ظاهر الشعور فى حالة اضطراب الشخصية .

والأيديولجيا الثابتة ، بما تشمل تقديس وتثبيت النص ، لها الصفات التركيبية نفسها .

٣٧ ـ حالات الوسواس القهرى تتصف ـ تركيبيا ـ بصفات حالات البارانويا من حيث صلابة المعتقد وخطئه وتماسك الشخصية ، إلا أنها تختلف من حيث بصيرة المريض بهذا الخطأ ، ومحاولاته المتكررة للتخلص منه وتصحيحه دون جدوى .

٣٨ ـ ثمة خبرات طويلة فى هذا الشأن لم ينشر منها إلا أقلها انظر مثلا :

Hamdi, E., Mahfouz, R. Amin, Y. and Rakhawy, Y.T. Sleep Deprivation Therapy: A Part of an Integrated Plan in a Special Milieu. Egyptian journal of Psychiatry, 1982, 5: 282-293.

٣٩ ـ والخبرة الرائعة التى قدمتها إلينا عقاقير الهلوسة مثل الـ LSD تستحق أن ترتبط بهذا المنطلق الحالى للربط بين البيولوجى والجسد وبين الجسم والوعى جميعا ، وهى خبرة تعاطى عقاقير تعوق حركية التوصيل بين خلايا المخ ، فيترتب عليها حالة من الهلوسة ، نتيجة لتفكك الحواجز بين خلايا المخ ، وبالتالى استقبال كل منها للآخر وخلط وإسقاط وغير ذلك ، ومن ناحية أخرى فقد أظهرت هذه التجارب بعض إشراقات الإبداع المجهضة ، وأهمية

هذه الملاحظات أن المخ ، والجسد ، والجسم / والوعى ، والمنظومات الفكرية يمثلون أربع مناطق منظمة ومتماسكة وواحدية (شكل ٢) ، وفى الوقت نفسه يتصل كل منها بالآخر وكأنه صورة للآخر لكن بلغته الخاصة ، فإذا تمتع تنظيم من هذه التنظيمات كيميائيا ، أو مرضيا أو علاجيا ، سمع عند الآخر ، وتتوقف إيجابية أو سلبية العائد على سرعة التعتعة ، والجو المحيط والتأهيل اللاحق بما يحتاج إلى تفصيل آخر .

٤٠ ـ فرط العادية hypernormality هو تعبير استعملته عشوائيا فى البداية ، وربما على سبيل التفكه (فلان عادى جدا) ، لكن بمجرد أن بدأت استعمل لفظ العادية لوصف «حالة» ، يمر بها أى شخص ولايقف عندها بالضرورة ، أحجمت عن تصنيف الناس إلى عادى ومبدع ، واستبدلت بذلك رؤيتهم فى حالات الإبداع والعادية والجنون بالتناوب . . إلخ .وعلى ذلك راجعت هذا التعبير فوجدته ملائماً تماما لمن توقف عند حالته العادية ، وبالغ فيها ، دون نبض أو كشف أو دورات أو مراجعة ، حتى يقترب مما يسمى اضطراب الشخصية ، ومنذ ذلك الحين بدأ استعمالى له بمعنى علمى محدد هو ما أثبته هنا .

٤١ ـ القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، فصول ، المجلد الثانى العدد الرابع (١٩٨٢) ص : ٢٦٢

لكن خبرة أينشتين ـ مثلا ـ أثناء إبداعه وإحساسه بتوترات ألياف عضلية مصاحبة لتحركات فكره قد تكون أشد دلالة ، ولم أعثر على المرجع الخاص بذلك فاعتمدت على الذاكرة ، وقد كنت سبق أن اقتطفته فى أعمال سابقة لاتحضرنى الآن .

٤٢ ـ خالدة سعيد : الشعر وعتمات الجسد ـ حركية الإبداع دار العودة . بيروت ١٩٧٩ ص ٦٥ .

٤٣ ـ وقبل أن نترك الجسد قد يجدر أيضا أن أعرض هنا فى الهامش مقابلة أخرى بعيدا عن العيادة النفسية : ذلك أنى ـ من خبرة محدودة ـ استطعت أن أكتشف فى مسألة سجن الجسد ، بسبب الاختلاف الفكرى ، بعض دلالات الموقف فى الحجز أو التعذيب الجسدى ، وبدرجة أكثر استطعت أن أفسر آثارهما الإيجابية من منطلق هذا الفرض : فمن ناحية فإن معذب الجسد إنما يهاجم الجسد وكأنه يهاجم المفهوم الذى يعتنقه صاحبه مباشرة ، ومن ناحية أخرى فإن الجسد حين يهاجم هكذا مباشرة فإن الحر الثائر ينتبه إلى غور مفهومه الثورى وعادة مايزداد ـ ربما دون أن يدرى ـ تمسكا به ، أما الثائر الزائف أو المهزوز فسرعان ماينفرط تماسك منظومته الهشة من خلال حجز أو هز حسده ، فينهار أو يتراجع .

٤٤ ـ التيبس ، وما يستتبعه من تشقق ، ولا تآزر ، هو المسئول عما يسمى عسر الحركة التآخرى Tardive Dyskinesia وهو الذى يعلن أن الحركات العضلية لم تعد تحت سيطرة كلية متسقة ، وقد استنتجت أننا بلغنا من العمى العلمى(!!) أن نرصد هذا النشاط الحركى الشاذ ولانستنتج منه نشازا مقابلا فى الكلية الكيانية الواحدة ، وفى الوعى ، وفى الوجدان ، حتى وصفت ما أتوقع حدوثه بالقياس أنه عسر العقل التآخرى Tardive Dysharmnia mentalis ومايهم هنا هو التنقل بين المجالات أيضا ، وكيف يتم التيبس أو التنشيط فى مجالات متعددة معاً ، أو يتم فى مجال ثم ينتقل إلى آخر : وهكذا .

وفى خبرتى كان هذا الدليل شديد العيانية ، بحيث يرتبط مباشرة بكل الأبعاد التى حاولنا أن نقدم بها الحرية فى هذه الدراسة ، لنربط بينها وبين المرونة ،والحركية ، والساحة جميعا ، ويصبح الطب الكيميائى الاختزالى أخطر على حركية الوجود ، على الحرية ، من أى قهر جسدى أو حجز مباشر ، إذ إن الحجز وراء القضبان هو مواجهة مباشرة تثير التحدى وتحافظ على الحركية الداخلية ، أما غرس التيبس فالتشقق تحت عنوان احترام حرية المريض فهذا أمر جلل ، ومع ذلك فلست مع الحركة المضادة للطب النفسى إطلاقا .

٤٥ ـ مقتطف من دراسة الوحدة والتعدد (١١) « . . يأتى الشعر ليعرى كيان الشاعر (الإنسان) الذى يصب وجوده فى ألفاظ لها كيانها الجديد ووظائفها الجديدة . إذ . . . . يعلن الشاعر هذا التعدد مباشرة ويحاول بكل وسيلة فنية أن يؤلف بين تراكيبه وشخوصه ، فتنطلق من تحت عباءته الكيانات قادمة من كهوف التاريخ وتناقضات الحاضر ، متجهة إلى صنع الولاف الأعلى فى توليد الآلهة فى طريقها إلى الإله الواحد الأحد .

وأدونيس يحضر بكل ذواته ومشتقاته وتعدداته وتناقضاته فى كل موقع وبكل صورة :

وهذا هو بعض ما التقطه جابر عصفور إذ يقول :

«. . . التى تجعل من حضور مهيار ذاته نفيا وإثباتا ، خلقا وتدميرا فى الوقت نفسه» .

ويقتطف :

«فينيق مت ، فينيق ولتبدأ بك الحرائق ، لتبدأ الشقائق»

أو

«مزدوج أنا ، مثلث»

جابر عصفور : أقنعة الشعر المعاصر : مهيار الدمشقى ، مجلة فصول (يوليو ١٩٨١) السنة الأولى المجلد الأول ـ العدد الرابع .

ثم امرؤ القيس الذى أوردناه فى المتن نذكر به هنا مرة أخرى :

ولـو أنها نـفـس تمـوت جـمـيـعـهـا
ولـكـنـهـا نـفـس تـسـاقـط أنـفـسـا

٤٦ ـ حلس اللحظة ، غاستون بشلار ، تعريب : رضا عزوز ، عبد العزيز زمزم ، الدار التونسية للنشر ١٩٨٦ .

٤٧ ـ يحيى الرخاوى : إشكالية الزمن : فى الحياة ، والمرض النفسى ، والعلاج ، ص : ١٥ ـ ٢١ .

٤٨ ـ يحيى الرخاوى . (١٩٨٢) صدمة بالكهرباء أم ضبط للإيقاع . الإنسان والتطور ، ١٠ : ٤٤ ـ ٦٩ .

٤٩ ـ نتعرف اختيار المريض فى هذه الحال وغيرها ليس بمجرد منطوق ألفاظه ، وإنما بخبرة إكلينكية فائقة ، وأى اختيار للمريض لابد أن يوضع فى الاعتبار ، وله علاماته ، سواء اختار المريض الصحة ، أو اختار العودة إلى الواقع ، أو اختار التأجيل أو اختار التدهور ، ولكل هذا علامات وإرهاصات مختلفة ، لكنها جميعا تعلن اختيارا ما ، فإذا أعطيناه هذا العلاج الفيزيائى المنظم للإيقاع فإنه لايفعل إلا أن يؤكد اختياره (اختيار المريض) ويدعمه .

٥٠ ـ هذه الفقرة ، مثل فقرة الإيقاع الحيوى ، وكذا تعدد الذوات تمثل محوراً فكرياً فى مهنتى وعلمى وخبرتى جميعا ، مما لا أحتاج معه أن أذكر مراجع بذاتها علما بأن المرجع الأساسى ، وإن كنت قد تجاوزته هو «دراسة فى علم السيكوباثولوجى» (١٢) .

٥١ ـ أسميت هذا النوع من اضطراب الشخصية ابتداء «الشخصية الوعائية» ، «الشخصية الوعائية الشفافة» باعتبار أن صاحبها ليس إلا وعاء شفافاً لا وجود له ولا لون له إلا بما يوضع فيه ، وهذا يختلف تماما عن شخصية الإمعة ، التى تسير وراء ، أو تتبع ، فالشخصية الكائنية تكون ماتتقمصه لاتتبعه .

٥٢ ـ تتداخل هذه الرؤية مع معنى الواقعية / الذاتية التى تكرر تقديمى لها فى معظم أعمالى النقدية ، حيث تصبح الذات وعاء نشطاً للواقع تمثله وتخلقه فى آن .

٥٣ ـ خالدة سعيد : حركية الإبداع : دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣ .

٥٤ ـ نجيب محفوظ، أولاد حارتنا ، دار العودة بيروت ١٩٦٧ .

٥٥ ـ انظر بصفة عامة : صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٥٦ ـ قد يرجع ذلك إلى الكونفوشيوسية عموما فى الصين ، وإلى أغلب التقاليد اليابانية ، وقد تجسد هذا حديثا فى مؤلف متميز يناقش هذه الفروق الحضارية بما يستأهل النظر .

The Anatomy of Dependence, John Bester, Tokyo, New York ,San Francisco, p: 7: 166.

٥٧ ـ نجيب محفوظ : زعبلاوى ، فى مجموعة قصص دنيا مكتبة مصر ١٩٦٣ .

٥٨ ـ نجيب محفوط : الطريق ، مكتبة مصر ١٩٧٨

٥٩ ـ يحيى الرخاوى : (١٩٨٢) قراءة فى دستويفسكى (من عالم الطفولة) ، الإنسان والتطور ، ١٢ : ١٧١ ـ ١٣٧ .

٦٠ ـ أعمال لم تنشر (يحيى الرخاوى) عن دستويفسكى : (١) زخم الحياة وصلابة الموت فى الأخوة كارمازوف : قراءة فى دستويفسكى (٢) نشوة البغض وألوان الحب فى مذلون مهانون لدستويفسكى .

٦١ ـ ولا أنكر أنى رفضت ـ بذلك ـ فى فترة ليست قصيرة من حياتى أن يحل الشعر بالذات محل الوجود ، وتذكرت رفض الشعر من أفلاطون والإسلام وجويلز وغير ذلك ، لكننى عدت أنظر طوليا إلى النوع ، ومحدودية الفرد ، وضرورة الحفاظ على درجة من الحركية فى بديل رمزى محرك (الإبداع المنتج خارج الذات) ، حتى يتسق استيعاب جرعة التطور بالقدر المناسب عبر الأجيال ، فانحل الإشكال .

٦٢ ـ سيجموند فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الأب ، فى : «دستويفسكى» تأليف رينيه ويليك ، ترجمة نجيب المانع . المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٧ ص ١٦٣ ـ ١٨٤ .

٦٣ ـ فصول : المجلد الخامس ، العدد الثالث والرابع : الأدب والإيديولوجيا ١٩٨٥ .

٦٤ ـ سبق أن أوضحت أن العلاج الحقيقى هو فى واقع الأمر مواكبة تجربة بأدوات العلم وفن الحرفة ، وأصررت على كلمة مواكبة هذه التى لم أجد لها مقابلا دقيقا بالإنجليزية ، وقد عنيت بالمواكبة ليس فقط السير مع ، وإنما التواجد على مستوى ، بل الأفضل «فى موكب» ، حتى إننى ضمنا قسمت المعالجين إلى معالج فى طور النشاط (معالج نشط) ومعالج فى طور الاستقرار (معالج مستتب) بالمقياس نفسه الذى قسمت فيه المرض النفسى إلى نشط ومستتب ، وفى فرض الإيقاع الحيوى وضعت علاج الفصام فى مستوى إعادة إبداع النص (٢) .

٦٥ ـ يحيى الرخاوى : اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة . القاهرة : جمعية الطب النفسى التطورى ، ١٩٨٧ .

آفاق نقدية

الوصـــف
واللغـة الوصفية(*)
فى روايـة زينب لمحمد حسين هيكل

دراسة اسلوبية

جواد بنيس

تنطلق هذه الدراسة من ملاحظتين مهمتين تخص أولاهما نظرية الـوصف بشكل عـام ، وثانيتهـا رواية زينب بشكـل خاص . ويمكن صياغة هاتين الملاحظتين كما يلى :

إذا كانت نظرية السرد قد حظيت بنصيب وافر من الاهتمام من لـدن دارسى ومنظرى الأدب المعـاصـرين،فإنّ الـوصف الروائى لم يلفت الانتباه بصورة ملموسة إلا فى العشرين سنة الأخيرة . لهذا السبب ظلتبعض القضايا التى يطرحها دون إجابة مقنعة ، خصوصا ما يتعلق باللغة الوصفية . ومن جهة ثانية ، فبرغم تعدد الدراسات وتنوعها حول ما يسميه النقاد أوّل روايـة عربيـة حديثـة لم تخضع (زينب » ، حتى الآن ، لتحليل شامل ومتأن كفيل بأن يبينّ جدة هذا العمل الأدبى من خلال دراسة عالمه التخيلى وبنياته الأسلوبية .

ولكن قبل الشروع فى عرض المبادىء المنهجية التى انطلق منها البحث ، وكذا النتائج التى توصّل إليها . لابّد من الإشارة إلى صعوبة ترجمة بعض المصطلحات التقنية إلى اللغة العربية . لهذا رأينا من الأنفع إثبات الكلمات الأجنبية مقابل الكلمات المترجمة حتى يتبين للقارىء أن الأمر يتعلق بمعنى اصطلاحى خاص يشذ إنْ قليلا أو كثيرا عن الاستعمال المألوف .

المنهجُ المتبعُ فى هذه الدراسة ذو طابع أسلوبى ، بمعنى أنه يهتم بـدراسـة الأشكـال (Formes)المستعملة فى الخطاب الروائى ، ويعمل على تصنيفها قبل أن يستخرج الـدلالات الملازمة لها .

ويؤخذ مصطلح الشكـل هنا بمعنى واسـع يضم المقولات الروائية (حوار ، حوار داخلى ، وصف . .) وكذا القـوالب اللغوية التى يُصَبُّ فيها . لكن تجدر الإشـارة إلى أن دراستنا تهتم أساسا بمقولة واحدة هى الوصف ، وذلك لاعتبار منهجى رئيسى يكمن فى أن حصر مجال الاستقصاء مقصود توخيا للدقة العلمية .

هذا لا يعنى أن الوصف يُدْرَسُ بمعزل عن العالم الروائى الذى ينتمى إليه . فدلالة مقطع وصفى معينّ تتحدد ، إضافة

(*) عن رسالة لنيل درجة الدكتوراه فى علم اللغة تقدم بها الباحث جواد بنيس لجامعة إكس آن بروفانس .

إلى العناصر الداخلية المكونة له ، بالمكان الذى يحتله فى الرواية ، وبالأحداث السابقة عليه واللاحقة له . والأمر سيان عند دراسة دلالة صيغة فعلية على سبيل المثال . فهى تُستنتج من سياقها التركيبى ومن المضمون الذى ترمز إليه . وهكذا فالجزء يُدْرس داخل نظام أعلى هو الذى يستوفى دلالته منه والكل بدوره يغتنى بدراسة الجزء .

إضافة إلى الأسلوبية اعتمدنا على بعض العلوم المجاورة كاللسانيات ، والبلاغة ، والإحصاء ، ونظرية السرد ، وعلم الدلالة . لكنَّ استعمال هذه العلوم يخضع بالأساس إلى طبيعة الأسئلة التى يثيرها الوصف عموماً ، والنص الروائى خصوصاً ، ومن بين هذه الأسئلة :

أ - كيفية تقطيع الوصف : (Segmentation) ، أى تمييزه عن باقى المقولات السردية ، ورصد حدوده معها من نقطتى البداية والنهاية .

ب - حجم الوصف وتوزيعه : (Dimension et distribution) فبعد مرحلة التقطيع يتم التساؤل حول عدد السطور والصفحات التى يحتلها الوصف داخل الرواية ، ثم توزيعه داخل أجزائها وأقسامها ، حيث يصبح بالإمكان تقدير نسبته المئوية وقياس كثافته .

ت - تخصيص الوصف : (Attribution) أى تحديد وجهة النظر التى يصدر عنها واستخراج العناصر اللغوية التى تترجمها .

ث - نعت الوصف : (caractérisation) بينما يُمكن التخصيص من معرفة الواصف.يهتم النعت بتحديد كيفية الوصف والموضوع الذى ينصبُّ عليه .

ج - لغة الوصف : (Langage) : هل يشكل الوصف «نظاماً» خاصاً مُتميزا عن باقى المقولات السردية ، وعلى أى مستوى ؟

ح - قيمة الوصف الأدبية فى رواية(زينب)والأسباب الفنية التى تجعل من هذه الأخيرة حدثاً أدبياً متميزاً عن الأشكال الروائية السابقة .

هذه الأسئلة كلّها رافقت دراستنا(زينب). ولقد تبين منذ البداية أن هناك شكلين أساسيين للوصف هما الصورة (Portrait) والزمكان (Chronotope) . فموضوع الأول هو الشخصية الروائية.أما الثانى فموضوعه الزمان ــ والمكان .

وبالرغم من أنّ جملة من الأسئلة المطروحة دُرست فى إطار نظرية الوصف ، لا سيما مع فيليب هامون ، من خلال كتاباته حول الروائى الفرنسى إميل زولا ، فإنها لم تنل نصيبا كافيا من التحليل كما أنها لم تُعالج من وجهة نظر أسلوبية . أضف إلى ذلك أنّ الدراسات السابقة لم تهتم بما فيه الكفاية بما نسميه اللغة الوصفية وخصوصيتها . وسنعرض فى البداية نتائج البحث المتعلقة بالنظرية . قبل التطرق إلى تلك التى تخصّ (زينب) . فى هذا الصدد ، ينبغى الإشارة إلى أنه فى كلتا الحالتين ظلت رواية هيكل نقطة الانطلاق .

أولاً : تبيَّن أنّ الوصف الروائى يتميز على المستويين : الدلالى والشكلى . فهو من جهة تطبيقٌ لبعض الخصائص على موصوف معين ، ومن ثمة يمكن معرفته انطلاقاً من المضمون الذى يشير إليه . ومن جهة أخرى تبيَّن أيضا أنّ له علامات لسانية وتنقيطية تعلن عن بداية المقاطع الوصفية ونهايتها ؛ هاته العلامات أُحْصِيَتْ وصُنِّفَتْ ودُرِسَتْ من حيث وظيفتها الأسلوبية .

ثانياً : ظهر أنّ الوصف لا يستعصى على الإحصاء برغم تداخله مع السرد وبرغم تنوع أشكال ظهوره .

فهو يمثل نسبة تقترب من العشرين فى المائة (٢٠ ٪) من حجم الرواية المدروسة : ويتكون غالبا من مقاطع متوسطة الطول ، تتراوح ما بين ٢٫٥ و ٨ سطور ، وهو يتركز بشكل كثيف فى الجزئين الأول والثانى من الرواية فيما يتعلق بوصف الزمكان ، وفى الأول بالنسبة للشخصيات .

ثالثا : ليس الوصف عملية محايدة تكتفى برصد خصائص الموصوف ولكنه كشف لذاتية الواصف وموقفه . من هنا تنبع ضرورة استجلاء وجهة النظر التى يصدر عنها . فى هذا المجال بيّنا أنّ هناك ثلاث حالات تمثّل أصنافا متباينة : أنْ يصْدرَ

الوصف عن رؤية الراوى وبلسانه أو أنّ يصدر عن رؤية الشخصية الروائية وبلسانها .

وإذا كانت الحالة الأولى نقيضا للثانية ، فإنّ الثالثة وسطٌ بينهما باعتبار أن الوصف يتم بلسان الراوى ، ولكنه يصدر عن رؤية الشخصية .

غير أنّ دراسة وجهة النظر لا تكون مفيدة إلا إذا أُشفِعَتْ برصدٍ منظم للعلامات اللسانية المميزة لكل صنف : فمن علامات الصنف الأول ضمير المُخاطَب المفرد الذى يعلن ضمنيا عن وجود راو يتحدث وضمير المتكلم فى الجمع .

ومن علامات الصنف الثانى ضمير المتكلم المفرد الذى يظهر فى الوصف المبثوث داخل الحوار والحوار الداخلى والرسالة . أما علامات الصنف الثالث فهى الأفعال الدالة على النظر والحسّ والسمع والتخيل .

رابعا : يستعمل الوصف لغةً خاصةً تتميز على ثلاثة مستويات : المفردات (Vocabulaire) ، الصّيغ الفعلية (Formes verbales)والمحسنات البلاغية (Faits de style) تقيم المفردات فيما بينها علاقات دلالية مختلفة . فهى من جهة تنتظم فى حقول دلالية واشتقاقية صغرى (Champs seman tiques et étymologiques) ، ومن جهة ثانية تقيم فيما بينها داخل السياق اللغوى ثلاث علاقات :التماثل (Identité)أى أنّ معنى وحدة لسانية يشبه أو يقارب معنى وحدة مجاورة ؛ التقابل (opposition) وهو عكس العلاقة الأولى حيث إنّ النص الوصفى يتضمن مفردات ذات معنى مختلف أو متضاد ؛ الاشتمال (Inclusion)وهو علاقة تفرّع بين الكل والأجزاء المكونة له . وبالرغم من أن هذه العلاقات توجد فى اللغة الإنسانية عموماً،فإنّ استعمالها خاصٌ فى الخطاب الوصفى حيث تكثر عاملة على امتداده واتساعه .

العنصر الثانى الذى يجعل من الوصف لغةً خاصّةً يتمثل فى استعمال الصيغ الفعلية . وهكذا أظهرت دراسة الأفعال أن الوصف خلافاً للسرد ، يهتم بهيئة الفعل (-Aspect gramma tical) أكثر من زمنه (Temps grammatical) . ومن الناحية الكمية تبين أيضا أنّ صيغة المضارع «يفعل» أكثر شيوعا من الماضى «فَعَلَ» وأنّ هذه الأخيرة تستعمل عادة فى وصف الحالات الشعورية ، أو وصف تغيرات الطبيعة حيث تتوالى أحداث سريعة

المحسنات البلاغية التى تمثّل آخر عنصر يجعل من الوصف لغة متميزة صُنِّفَتْ اعتمادا على مقولات البلاغة ، ودُرِسَتْ من حيث قيمتها الأسلوبية وهى تتكون من الاستعارة (Meta phore)والتشبيه (Comparaison) والكناية (Périphrase) والتشخيص (Personnification) وتوالى النعوت حول اسم واحد (juxtaposition des épithetes sur un substantif) والفعل (Asyndete) والإيقاع (Rythme) وأغلب هاته المحسنات مستعمل ، على السواء فى وصف الشخصيات ، والزمكان ، مما يدلّ على أنّ الوصف هو الموضع النموذجى المناسب الذى تتكتل فيه عناصر أسلوبية وجمالية . لكن تحليل الصور المجازية بالخصوص يؤدّى إلى نتيجة أخرى هى الطابع الرومانسى للوصف فى (زينب)، ذلك أنّ الشخصيات توصف بمفردات تنتمى إلى معجم الطبيعة ، والطبيعة بدورها تُنعت بمفردات تستعمل عادة للإنسان .

دراسة المفردات والصيغ الفعلية والمحسنات البلاغية أدّت إلى اعتبار الوصف لغة متميزة تختلف أسلوبياً عن باقى المقولات السردية . ومما يعزز صلاحية هذه الأطروحة التوازى شبه المطلق بين النتائج المتوّصل إليها بعد دراسة شكلين مختلفين للوصف هما صورة الشخصيات والزمكان .

بعد هذا العرض المُقتَضَب للنتائج المتعلقة بالوصف بصورة عامة سننتقل إلى تلك التى تخصّ رواية(زينب)وعالمها التخيلى . فى هذا الصدد دُرست جميع الشخصيات ونعوتها دون استثناء . وقد ظهر بعد التحليل والتصنيف والإحصاء أن الشخصيات تُنعت على خمسة مستويات : جسدى (Physique) ، معنوى (Moral) ، سيكولوجى(psychologique) اجتماعى (Social) ، فعلى(Actantiel) ، فالنعت الجسدى ينصبّ على الإناث أكثر من الذكور ، وهو مبنى على اختلاف السمات

وتنوعها عكس النعت المعنوى القائم على تشابهها . فالشخصيات برغم انتمائها إلى فئات اجتماعية متباينة لا تتعارض من حيث صفاتها الخُلقية . لكن المُلاحظ هنا أنّ الذكور يحظون بالوصف المعنوى أكثر من الإناث.غير أن النعت يمكن أن يهم الجوانب الباطنية حيث يغوص إلى أعماق الشخصية ويصف سلوكها متتبعاً تطوره . ذلك هو موضوع النعت السيكولوجى الذى ينطبق على الشخصيات النامية (Round characters)، وبالخصوص زينب وحامد . إضافة إلى الأصناف المذكورة هناك النعت الاجتماعى الذى يُبْرِزُ الهوية «الطبقية» للشخصيات . فى هذا المضمار يمكن القول بأنّ عالم (زينب) يتكون من بنية هرمية يحتل رأسها ملاك الأرض وقاعدتها الفلاحون . وبين هؤلاء وأولئك يوجد «الأشراف» الذين يقومون بمهام اجتماعية ودينية . أخيرا عِوَض أن ينصب الوصف على الشخصيات نفسها فهو يخص أفعالها (Actes) وأعمالها . فهناك أفعال مادية : عملُ الفلاحين فى المزارع ، وأفعال روحية : المُصلّون فى المسجد ، وأفعال عاطفية : مشاهد الغرام بين العشاق .

إن النعت بأنواعه الخمسة يمثّلُ المادة التى تتكون منها صور الشخصيات ، وإنّ اختيار واحد دون الآخر يخضع لدور «الممثل» وللسياق الذى يظهر فيه . لماذا تمثل صورة زينب استثناء لأنّها الشخصية الوحيدة المنعوتة على المستوى المادّى والمعنوى والسيكولوجى والاجتماعى والفعلى .

إذا كان الأمر على هذا المنوال بالنسبة للشخصيات ، فإنّ نعت الزمكان يختلف لاختلاف موضوعه . فى مرحلة أولى دُرس الزمان والمكان منفصلا كل منها عن الآخر ، وفى مرحلة أخرى دُرسا معاً حيث تتحقق وحدتهما فى وصف الطبيعة بالخصوص .

وهكذا قُسِّمت بنية (زينب) الزمانية إلى قسمين : كبرى وصغرى . البنية الكبرى دائرية لأنها تتكون من توالى الفصول خلال مدة ثلاث سنوات . لكن حركة الزمان ذات اتجاهين : اتجاه تتابعى (Successif) يضمن تقدم الحدث وتطوره ، واتجاه تراجعى (Regressif) يوقفه فى نقطة معينة ثم يعود إلى الوراء ليعرض أحداثا وقعت من قبل أو كانت متزامنة مع أحداث أخرى تَمَّ سردها .

زيادة على هذه الخُلاصات تَبين أيضاً أنه بالإمكان قياس الزمان المسرود بعدد أجزاء وأقسام الرواية . فمن جهة هناك تطابق مطلق بين عدد السنوات التى تدور فيها الأحداث وبين أجزاء الرواية (ثلاثة فى كلتا الحالتين) . ومن جهة أخرى ينعدم هذا التطابق إذا نحن قارنّا عدد الفصول (saisons) مع عدد أقسام الرواية (chapitres) . أخيراً يُلاحظ أنّ الزمان المسرود سريع نسبيا خلال الجزء الأول قبل أن يصبح معتدلا فى الباقى .

والبنية الزمانية الصغرى تتكون ، عكس الكبرى ، من تتابع اللحظات خلال اليوم الواحد أو تتابع الأيام فى الفصل السنوى . فى هذا الصدد لوحظ أنّ هناك مدتين مهمتين تجرى فيها الأحداث : مدّة قصيرة تدوم أقل من أربع وعشرين ساعة ومدة متوسطة تتراوح غالباً بين يوم واحد وثلاثة أيام .

ومما يجدر الإشارة إليه أن البنية الزمانية الصُغرى تعرف الحركة التتابعية دون التراجعية ، وبالمقابل فإنها تمثل الزمان بشكل آخر نُسميه «التكرار» (Iteration) حيث إنّ الأحداث التى تجرى فى بضعة أيام وبصورة معادة تُلَخَّص فى عبارات مقتضبة مثل «جَعَلَ يتردد عليها كل أصيل النهار» ، «يذهب كل يوم لصاحبه ويرى عزيزة» . فأهمية «التكرار» تكمن فى الربط الذى يقيمه ما بين أيام فصل معين ، وبالتالى فهو يصل بين البنية الزمانية الكبرى والصغرى مقدماً نظرةً موحدة للزمان فى الرواية .

ودراسة المكان تطرح صعوبات أقل نظراً لطابعه المادى الملموس . وقد صُنِّف إلى مكان شبه واقعى (Quasi - reel)، هو مسرح الأحداث ، ومكان متخيل(Imaginaire)لأن مسرحهُ هو ذاكرة الشخصيات ومكان غائب (Absent) مذكور فقط على ألسنتهم وليست له علاقة مباشرة بالعقدة . فالأول هو الأهم على المستويين العددى والنوعى . إنه يشمل الريف

والمدينة ، وله مظهران : مغلق حين يتعلق الأمر بوصف منزل أو مسجد . . . مفتوح حين توصف المزارع والأراضي والآفاق . . ليلا أو نهارا . واللافت للنظر هو أن وصف المكان يقترن غالباً بالزمان ، لذلك فضلنا استعمال مصطلح ميخائيل باختين «الزمكان» (Chronotope) لأنه يأخذ بعين الاعتبار تلازمهما . ويتضح هذا بصورة خاصة في وصف الطبيعة حيث يتم ذكر الأماكن وتفصيل محتوياتها من خلال تحديد فصول السنة أو أوقات اليوم ، مثلما أنّ ذكر زمان حدثٍ ما يرتبط بمكان يقع فيه .

لقد ظهر أن الطبيعة فى رواية هيكل تتكون من سبعة عناصر هى : الماء - الهواء - الأرض - النبات - السماء - القمر - الشمس ، إضافة إلى عنصر آخر هو الحيوان . هذه العناصر تمتزج لتركب لوحات تنتظم على ثلاثة محاور : محور أفقي (Horizontal) ، ومحور عمودى (Vertical) ومحور جانبي (Lateral) . ولكن هناك إمكانية أخرى تكمن فى انعدام تنظيم هندسى واضح لوصف الطبيعة حيث تُعرض هذه الأخيرة متداخلة مع الكائنات التى تسكن فيها (الحيوان) أو تلجأ إليها (الإنسان) .

أمّا من ناحية تقنية وصف الطبيعة ، فيلاحظ استعمال الأضواء والألوان بشكل مكثف . الأولى ناتجة عن أشعة الشمس نهارا ونور القمر ليلاً . والثانية عن تعدد الأوصاف حول موصوف واحد تبعاً لأوقات اليوم أو فصول السنة . هذه التقنية لها علاقة وطيدة بمبادىء الفن التشكيلي الانطباعي (L'impressionnisme) القائم على تعدد الأضواء وتنوعها والألوان حول منظر طبيعي واحد ، واستعمالها لا يخدم غرضاً جمالياً فقط ، ولكن كذلك الحدث وتطوره حيث ترصد تغيرات الطبيعة فى توافقها مع مشاعر الشخصيات . ولاشك أنّ عدم انتباه النقاد إلى استعمال الوصف الانطباعي عند هيكل هو ما حدا بهم إلى القول بأن أوصاف الطبيعة فى (زينب) متكررة .

بعد هذه الخلاصة لأبرز النتائج التى توصلنا إليها يصبح ممكنا الإجابة عن بعض الأسئلة التى تهم تاريخ الأدب ، نذكر منها : ما مكانة زينب فى تاريخ الرواية العربية وما العناصر الفنية التى تجعل منها أثراً متميزا ؟ هل هناك علاقة بين الوصف بوصفه شكلاً تعبيريا ورؤ ية العالم للكاتب ؟

يظهر هذا البحث أن أهمية رواية (زينب) تكمن بالخصوص فى وصف الشخصيات . فالناظر إلى الإنتاج الروائى السائد فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (سليم البستانى ، جرجى زيدان وغيرهما) يلاحظ أن الراوى يهتم عادة بتطور الحدث أكثر من الشخصيات لأنّ هذه ليست إلا وسيلة تخدم القصة ، وحتى حينما توصف فإنّ ذلك يتم من الخارج ودون بُعد شعورى . والحال أنّ الراوى عند هيكل يهتم بالشخصيات قدر اهتمامه بالحدث ، وهى تُنعت على مستويات متعددة ، وبحسب الدور الذى تضطلع به . لهذا السبب أطلقنا اسم الرواية التطورية (Roman progressif) على الشكل الروائى السائد قبل ظهور (زينب)، وجعلنا من هذه الأخيرة نقطة بداية الرواية التحليلية فى الأدب العربى .

الوصف شكل تعبيرى أساسى فى رواية هيكل واستعماله بكثرة له دلالات متعددة . فلا شك أنّ الاهتمام بوصف الشخصيات نَتَجَ عن رؤ يةٍ جديدةٍ للعالم بدأت تسود فى مايُسمى بعصر النهضة وتبلورت فكرياً على يد مثقفين متنورين أمثال قاسم أمين وأحمد لطفى السيد وغيرهما . هذه الرؤ ية التى يتبناها محمد حسين هيكل تدعو إلى حرية الفرد وإلى التمرد على النظام القائم . من هذا المنطلق يصح القول بأنّ شخصيات (زينب) الروائية تتنبأ بانهيار عالم قديم مؤسس على الأفكار الجامدة والجاهزة ، وتعلن ميلاد قيم جديدة تحتلّ فيها الذاتُ الفردية مكان الصدارة .

من جهة أخرى ، يمكن تفسير الاهتمام الكبير الذى يحظى به وصف الطبيعة بأنه تعبير عن حس وطنى وسياسى ولغة غير مباشرة لتأكيد هويّة بلد يرزح تحت الاستعمار : فالإلحاح على وصف الطبيعة عند هيكل ليس وسيلة للرفع من قيمة العالم الموصوف فحسب ولكن كذلك رفع من قيمة العالم الذى كان من وراء ميلاد الأثر الأدبى : عالم مصر فى مستهل القرن العشرين .

تلك إذن خلاصة البحث حول(زينب). والمهتم بنظرية الوصف عموما وبالرواية العربية خصوصاً ، يلاحظ جدّة كثير من المعطيات لم يكن استنتاجها إلا عن طريق دراسة أسلوبية مضبوطة تنطلق من الأشكال السردية واللغوية فتصنفها وتحصى عددها وتفسّر دلالاتها . من هنا تنبع أهمية الأسلوبية باعتبارها منهجاً قادراً على تحليل الأثر الأدبي بصورة محكمة تُغَيِّبُ الانطباعات الذاتية للدارس أو ، على الأقل ، تؤكدها أو تنفيها ، وذلك باللجوء إلى معطيات مستوحاة من النصّ نفسه . إنّ الأسلوبية بهذا المعنى وسيلة ناجعة للوصول إلى نتائج ثابتة ، يمكن التأكد من صحتها ، كما أنها سبيلٌ آمن للارتقاء بدراسة الأدب من مستوى التطبيق إلى مُسْتَوَى التنظير .

•

الكتابة والحنين

قراءة فى
رواية « خالتى صفية والدير »

محمد بدوى

— ١ —

ليس بهاء طاهر واحداً من كُتاب الستينيات فحسب ، بل واحد من المؤسسين الأوائل لها ، حين كانت مجرد مجموعة من الأصدقاء المنشغلين بالكتابة وتجديدها . وكان هؤلاء الأصدقاء يلتقون فى بيت واحدٍ منهم ، أو فى مقهى « ريش » ، ليقرأوا قصصهم ويناقشوها ، شاعرين بمغايرة ما يكتبونه للإنتاج الأدبى السائد ، حريصين على تأصيل هذه المغايرة ، عبر التجريب والبحث عن مواضعات جديدة بديلة لمواضعات القصّ الثابتة المستقرة . ومثل كثيرين من كتّاب هذه المجموعة كان بهاء بالغ الحرص على أن لا ينخرط فى المؤسسة الأدبية الرسمية ؛ إذ كان هذا الانخراط يعنى الاقتراب من أجهزة الدعاية ، وصناعة الأيديولوجيا وترويجها . وبرغم عمل بهاء فى جهازين من الأجهزة الإيديولوجية للدولة ، هما مصلحة الاستعلامات والإذاعة ، بعد ذلك ، فقد كان يَفْرَقُ من الاقتراب من مناطق الخطر فيها . ولذلك ظلّ بهاء طاهر هامشياً فيها ، وهامشياً فى المؤسسة الأدبية ، حريصاً على هامشيته ، مناوئاً لفهم السلطة للمثقف ودوره وعمله فى معيتها . وكان هذا يعنى أن يتأخر نشر كتاباته ، فتصدر مجموعته الأولى «اللافتة» ، وقد تجاوز السادسة والثلاثين .

ولقد ظلت نظرة سلطة يوليو إلى الستينيين نظرة حذر وارتياب . صحيح أن أكثرهم موهبة وجدية كان يلتقى فى النهاية مع إنجازاتها ، أو مع توجهاتها الأساسية ، وصحيح أن كثيرين منهم قد تولوا الدفاع عن أنصع ما فى تجربتها بعد انهيار سلطة يوليو ناصر مع بداية السبعينيات ، إلاّ أنها ظلت تحاصرهم وتتهمهم ، بل تزجّ ببعضهم فى السجون . لقد كان مطلوباً منهم أن يؤرخوا لإنجازاتها ، وأن تنهض كتاباتهم بدور تبرير أيديولوجيتها ، وإشاعتها ، بيد أن هذا الهدف كان يتضاد مع إحدى القيم الأساسية ، التى دعاها هؤلاء الكتاب بقيمة « الصدق » . وهى قيمة طابعها أخلاقى ، تنبع من فهم معين لدور الكاتب وضرورة أن يكون شاهداً بريئاً من أى ضرب من ضروب الرشوة ، أى أن يظل هامشياً ، بعيدا عن موضع صائغ الأيديولوجيا وناشرها . ولذلك انزوى هؤلاء الكتاب فى صمت ومرارة ، وقد أجهدهم الدفاع عن استقلالهم ، وكلفهم الحرص على الصدق مع النفس وقتاً وجهداً . لقد ظلوا يقيمون الكمائن التى تقيهم « شر » هذه السلطة ، ففقد بعضهم مزية

السخرية ، وفقد أدبهم ــ فى بداياته ، على الأقل ــ عنصراً مهماً لم يبرز إلاّ فى كتاباتهم اللاحقة . وهو الأمر نفسه الذى حدث فى الوعى المتأخر بالفنتازيا وأسطرة الواقع ، بسبب الارتباط المسرف بالواقع العارى الصلب ، الصارخ فى عريه الفيزيقى . هذه العلاقة من التربص والريبة التى جمعت بينهم وسلطة كانت ترى نفسها بديلاً للأمة ، وسَمَتْ أدبهم بسمات عدة ، لعل الإقلال من الكتابة أحد تجلياتها

لقد استطاع بهاء طاهر منذ زمن بعيد أن يعى أنّ ما حققته الكتابة فى الخمسينيات إلى بداية العقد اللاحق ، لم يعد ملائماً لتناقضات الواقع ومعضلاته ، وبخاصة إثر هزيمة يونيو :

« فقد تفكك البناء المنظم الذى أشاعته الرواية والقصة الواقعيتان . ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية بشكل محدد . ولم تعد البيئة هى تلك البيئة الواضحة التى يخوض البطل صراعاً فى نطاقها ، ويغيرها بفعله الإيجابى ، ذلك أنّ الكاتب قد شعر على عكس كاتب الواقعية بالعجز عن السيطرة على هذه البيئة . وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والأمكنة فى القصة الواحدة ، وأحياناً فى المشهد الواحد من القصة . وفى مقابل البطل الواقعى الإيجابى الذى يحمل رايات الثورة الظافرة ، ظهر البطل الضد ، أو فلنسمه بصراحة : البطل المهزوم » [الشهادة المرفقة بالرواية ص ١٦١] .

وهكذا نهض الهامش بما تفر المؤسسة من النهوض به ، طارحاً مفهوماً جديداً للكتابة ، ولوظيفة الكاتب ، وآليات النص الجديد ، وطبيعته بوصفه خطاباً مضاداً للخطاب الأيديولوجى الذى تطرحه السلطة . وفى الكتاب الأول لبهاء طاهر ، أى فى المجموعة القصصية (الخطوبة) ، كشفت هذه الكتابة عن لغة شفّافة تفرّ من الزوائد ، وتنتصر لتكثيف الدال ، وتميل إلى استخدام كلمات ذات دلالات مادية ملموسة ، كأن الكاتب يحاول تعرية اللغة من سرابيلها بتخليصها من التراكمات الأيديولوجية والاستعمال المجانى ، وتنقيتها من الألق الناتج عن الإغراق فى المجاز ، وكأن الحرص على لغة كهذه حرص على تقديم عالم فيزيقى صلب ، دال بوجوده الموضوعى ، لا بما تسبغه عليه اللغة من ألق زائف مضاد للصدق والحقيقة ، ومزيّف للواقع . ومن الطبيعى ــ فى مثل هذا الفهم للغة ودورها ، وللنص وآلياته ــ أن يبدو منظور الرؤية سطحياً ، والبناء بالغ الصرامة ، كأن عين الكاتب التى تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات والأحداث كاميرا محايدة لا مبالية ، لكنها ــ فى الحقيقة ــ ليست كذلك ألبتة . فبرغم العرى والتقشف ، وبرغم اللغة المناوئة للشاعرية ، فإن هذه الكاميرا ، لا تقع إلا على ما تتعمد الوقوع عليه فعلا ، ومن ثم فهى تستبعد أشياء وتركز على أشياء ، وهى تعتم ما قد يكون مضيئا ، وتضوّىء ما قد يكون معتماً . إنها إذن كتابة تعادى الانزياح البنيوى ، وتلوذ بالصرامة ، فتبدو الذات مصادرة منفية ، مقموعة ، فى فضاء يكاد يقف بنا على حدّ تشيؤ العالم وكابوسيته .

لكن فى الأعمال اللاحقة يتم التخلى عن كثير من إنجازات هذه المجموعة ، مع وجود ثوابت قارّة فى كل مشروع الكاتب . فى (شرق النخيل) و (قالت ضحى) و (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) و (خالتى صفية والدير) حلّت خصائص بنائية جديدة . فلم نعد مع لغة شفافة تماماً ، وإنما أصبحنا مع لغة تقيم توازناً غير قلق بين التقشف والامتلاء المجازى ، وإنّ ظلّ الولع بالكلمات ذات الدلالة المادية موجوداً ، دون أن تتصدر اللغة المشهد ، أو تصبح الكتابة عرساً لغويا ، أو ترتفع إلى حد المطلق . ولم نعد مع منظور للرؤية سطحى ووحيد ، بل أصبحنا مع منظورات عدة ، وحركة متراوحة بين الأزمنة والأمكنة . وبرغم كل شىء ظل نص بهاء بالغ الإحكام والصرامة . أما الصنعة وتجويدها فلم تعد تُلحظ ، وتضغط على القارىء . وبدا البناء مغوياً لقارئه ، مفجراً فيه رغبة المتابعة واللهاث خلف الشخصيات ومصائرها ، التى تصطدم اصطدام الكواكب المنذورة لمثل هذا الاصطدام . وبرغم التغير الذى لحق باستراتيجيات الكتابة ، ظل نص بهاء معادياً للنزوع التسجيلى ، قادراً على الدقة فى الوصف والسرد مع نفى للانزياح ، وولع بنقيضه .

ــ ٢ ــ

(خالتى صفية والدير) رواية قصيرة ، مسلّحة بشعرية مجاوزة لشعرية العلامة اللغوية ، أو النمط النحوى . إنها

شعرية النص بكامله ، التى تتحقق من تنظيم السرد وتكثيف دواله ، وتفجير الشعر فيما يبدو خالياً منه ، عبر المفارقة والسخرية وسلاسة تخلق الأحداث ، وفتح النص على الواقع من خلال آليات جديدة ، وعلى الاحتمال البنيوى والدلالى . وهى إلى ذلك تخلق نصاً بسيطاً فى بنائه ، سلسلاً فى نموه ، كأنّ الكاتب ، وقد مارس الكتابة طويلاً ، قد بلغ درجة من الحذق تمكنه من إخفاء هذا الحذق ، نائياً بالنص عن عُسر يولع به مَنْ يتوجهون بكتاباتهم إلى جماعة مرجعية صغيرة مغلقة .

نفتح الكتاب ، فتصلنا الأحداث عبر « أنا المتكلم » . أنا المتكلم وعد بأشياء ، وتغييب لأشياء أخرى . لكنها ــ هنا ــ أنا معقدة مراوغة ، وأحيانا مخاتلة . فمن السارد لأحداث النص ، وما دوره بوصفه جزءاً منه ؟

السارد غير معروف الاسم ، فلم يُخاطب بوصفه ذاتاً ، ولم يستشهد به فى موقف ، كأنه فقط موجود ليسرد لنا ، برغم أنه كثيراً ما ينهض بأشياء مهمة تؤثر فى نمو الحدث . إنه لصيق بالبطل ومحدث عنه ، وعلاقته به أقرب إلى علاقة الطفل بالرجل حبٌ لا حدود له ، وتلازمٌ لافت فى فضاء صراعى تتحدد فيه الأدوارُ والمواقف . ونحن نراه طفلا ، وغلاماً ، وشاباً ، وهو يشهد الأحداث ، وأحيانا نسمع صوته بعد أن صار رجلاً ، وحيداً ، منفصلاً عن ساحة الفعل ، فهو يحدق فيها من بعيد فى الزمان والمكان . يتأمل الأحداث ويخضعها لخبرات أخرى ، قد تكون نتاج انفصاله .

« وما زلت » أنا حتى الآن ، بعد أن كبرت كثيراً ، يحيرنى هذا السؤال » [ص ٤١] .

« ذلك ما أفكر فيه من بعيد فى الزمن ، ومن بعيد فى المكان » [ص ٤٠] .

« أما فى ذلك الوقت ، عندما كنت أحمل لها علبة الكعك ، فقد كانت تطاردنى نصائح أمى » [ص ٢٥] .

ومن الجلى ، كما يتضح من هذه المقتطفات ، أنّ السارد يمكنه الحركة الحرة بين الأزمنة ، فنصبح مع تكثر فى المنظورات . أحيانا تصلنا الأحداث من عين طفل ، وأحياناً أخرى من خلال عين الشّاب ، وكثيرا ما يمتزجان معاً ، أو يمتزج أحدهما بتعليق الرجل الناضج الذى صار كهلاً . بعبارة أخرى هناك أحداث رآها السارد ، أى كان شاهد عيان عليها ، وهناك أحداث رويت له عن طريق أبيه أو أمّه أو إحدى أخواته أو المقدس بشاى أو حربى . . إلخ ، أو الناس عموما ؛ أهل القرية الذين سمعوا شيئاً أو رأوه فرووا ما سمعوا أو رأوا ، ووصل إلى السارد ، الذى يحتال ــ فى مثل هذه الأحوال ــ على تنمية سرده وإيصال رؤى للأحداث ، وشائعات عنها ، وأصداء لها ، مستخدما صيغاً من قبيل : سمعنا . قيل . قالوا . . إلخ .

لكن السارد يحرص أن يشهد بعينيه الأحداث المفصلية المهمة ، التى ستغير من علاقات الصراع ، وعلى هذا سيكون شاهد عيان لعرس صفية من القنصل ، وبدلاً من رسم صورة لعرس يحوّله إلى نقيضه ، فيبدو العرس جنازة أو مأتماً . وسيكون شاهد عيان ومشاركاً فى تلقى الاعتداء ، حين يقوم القنصل بالعدوان على حربى ، وسيكون شاهد عيان لموت حربى ، وترحيل المقدس بشاى إلى المصحة . وفى مثل هذه المواقف يكون طبيعيا استخدام تقنية اللقطة التى تحرص على التفاصيل الدقيقة . وإذا كان السارد ــ وبهاء طاهر أيضا ــ يصوغ وعيه دائماً من خلال السرد باستخدام الفعل الماضى ، فهو فى مثل هذه المشاهد يستخدم المضارع منفرداً ، أو المضارع مع فعل من الأفعال الناقصة ، وبخاصة « كان » .

بيد أنّ ثمة معلومات نعرفها ، تكاد تكون سيراً لحيوات ، وأحداثاً نقرأها ، دون أن نستطيع أن نحدد بقدر من الدقة من يكون المتكلم ، وكيف عرف ما يتكلم عنه . إن النص لا يشير إلى مصدرٍ ما ، ولا إلى موقع المتكلم من الصراع ، ولا لكيفية معرفته بما يسرده ، كأن آلية الكتابة هنا تشى بكاتبها الضمنى ، فنصبح قاب قوسين من السارد الكلى المعرفة . ومن هذه المشاهد ؛ مشهد دخول فارس على البقال الذى رفض دفع إتاوة المطاريد ، وصرعه له على طاولة البنك . وإذا فسرنا المشهد بأنه قد يكون شائعاً فى المكان ، ومعروفا ؛ فهو جزءٌ من طبوغرافية المرجع أو من فولكلوره المحدث ، ومن ثم فهو جزء من محددات المرجع على مستوى النص ، فإن مشهد تخبط فارس فى السجن بسبب إصابته بالرمد ، وعجزه عن القيام بتكسير الأحجار ،

لا يمكنه أن يكون كذلك ، ذلك أن المنظور أقرب إلى المسرحة لا التلخيص أو السرد عبر وسائط .

وقد منحت « أنا » المتكلم منتج النص قدرة أكبر على تطويع الأحداث ، أى مكنته من المراوحة بين الأزمنة والأمكنة ، ولعل ذلك أحد أسباب سلاسة النص ، وهو ما نلمسه دون جهد فى التصرف فى بدايات الجمل والفقرات ، وفى الاستطرادات حيث نجد الظروف المعينة على ذلك : آنذاك ، حينئذٍ ، فيما بعد ، بعد ذلك . . . إلخ . وهذا يعنى تسريع الأحداث ، أو القفز على حيز زمنى كبير فى جمل قصيرة ، أو استبعاد ما يرى النص أن الغرق فى تفاصيله لا يفيد الحدث ونموه ، كما يعنى ربط الأحداث وملء فراغات الزمن فيرتبط الحدث بما يقاربه ، أو يلقى بالضوء عليه ويثريه ، سواء كان سابقاً له أو لاحقا عليه أو متوازيا معه . فضلاً عن أن اختلاف الضمائر ، وتهجين النص بالعلامات اللغوية الدالة على المرجع والمكونة لثقافته ، واتساع المعجم ، قد مكّن الكاتب من إنتاج نص بعيد عن الرتابة ، جمله متوترة ، سواء فى الوصف أو السرد أو الحوار .

على أن « أنا » المتكلم السارد ، التى تشير عدة قرائن نصية أنها تصلنا فى النهاية بأنا الكاتب المنتج ، تنهض بدور آخر بالغ الأهمية على مستوى تشكيل النص وتأسيس أيديولوجيا السارد ، حين تنطق فى كثير من المواقف بنمط من اللغة الشارحة للغة السرد أو الحوار ، أو المتثبتة من سلامة الاتصال بين المرسل والمستقبل . على سبيل المثال حين يقول المقدس بشاى بلكنته الصعيدية الصميمة « جبر ياخذهم كلهم » يفسرها السارد قائلاً ، « لم يكن لتلك العبارة على قسوتها أى معنى سيء فى بلدنا ، بل تستخدم فى جميع حالات الغضب والسرور والمزاح ، وأحياناً دون سبب على الإطلاق مثل صباح الخير ومساء الخير » [ص ٢٣] . أما كلمة « بحْر » فى تعبير « هؤلاء ناس ورقهم بحر » فلكى لا يحدث التباس فى فهمها ، فإنّ اللغة الشارحة المتثبتة تتقدم بشرحها « وكانت هذه العبارة تعنى أن الإنسان قد ضاع أو جن ، لأن من تبحر أوراقه الرسمية نحو العاصمة ، فمعنى ذلك أنّ مصيبة قد حلّت به [ص ١٢] . وفيما بعد ، بعد حصار الشر الحربى ، يقولها الراوية ، بلهجة جنائزية رائية ، فتصبح العلامة اللغوية اللصيقة بمرجع ما تلخيصاً لمأساة كأنها قدر أو مكتوب ، وكأن هذه الكلمة هى الإيقاع المصاحب لها .

– ٣ –

يكتب بهاء طاهر فى (خالتى صفية والدير) قصة صراع كائنات أسطورية ، ضخمة مجاوزة لوجودها الواقعى ؛ كائنات تمارس الحياة كأنها تبدأ الفعل البشرى ، كأنها تستأنفه فى سياق يرشح لصراع المطلقات الكبرى : الخير والشر ، الحياة والموت ، الحب والكره . . . إلخ . ولذلك تلوح شخصياته متعالية على الزمن فيما هى مصفدة به متعالية على الفعل اليومى البسيط ، والعواطف الصغيرة المبذولة ، والحق أنها ليست كذلك ألبتة ، فبرغم جنوحها نحو المطلقات ، فإنها مشدودة إلى نقيضها ، بل تبدأ من هذا النقيض الصغير لتؤصّله فى شغف بالمطلقات ، لتتحول إلى كائنات ضخمة متعالية . إنها إذن أقرب إلى شخصيات الثقافة الأسطورية البدائية والثقافة الفولكلورية الشعبية فى آن ، لا بما تحمله بين جوانحها من خفق بالمعانى الكبرى وحسب ، ولكن بنظامها الأساسى أيضا . إن نظام الشخصيات يكاد أن ينهض على التعارضات الأساسية ، فتنقسم الشخصيات إلى خيرة أو شريرة أساسية تجترح الأفعال وتحرك المصائر ، أو ثانوية ، وجودها مرحلى أو مساعد . فنحن مع رواية تفهم الكتابة على أنها رواية مصائر بين دفتى كتاب ؛ مصائر تتعارض وتتناقض وتصطرع ، فتكشف بصراعها عن معانٍ تكاد تجاوز الفعل اليومى بواقعيته ونثريته إلى الفعل الإلهى ؛ فعل الأنماط الأساسية التى تبدأ الفعل أو تتلقاه فى ضرب من المجالدة الفذة ، وفى خلفية من النباتات والأشجار ودورات الحصاد والغرس والإثمار . أما الآخرون ؛ أى الشخصيات الأخرى، فبعضها يمثل لحظة ما تلبث أن تتلاشى ، وبعضها يأخذ دور الحُداة ، فيما تنهض شخصيات قليلة بدور الصُوى ، التى تبين حدود المشهد ومرجعيته ، فهى علامات تحدد الطريق ، أمام قارىء محبوس الأنفاس لهول الأفعال الكبرى التى تحدث أمامه .

وفى مثل هذه الكتابة نجد شخصية كبرى تتمحور الأحداث حولها ، وتنبع منها . ولدينا هنا شخصية صفية التى تتصدر النص منذ عنوانه ، فيضعها فى تعارض مع الدير ، الذى لا يمثل شخصيته ، بل هو مكان من الأمكنة الأساسية . كأن

صفية تتجاوز وجودها بوصفها شخصية ، لتوضع فى تعارض مع علامة من نوع آخر هى الدير ، نظرا لضخامة وجودها فى مساحة النص ، وفى تحديد مصائر الشخصيات . فمن صفية ، وماذا تمثل ؟

إن صفية مقلوب إيزيس ، فيما يرى هذا التحليل .

قد يبدو تلمس أسباب تصل بين إيزيس وصفية أمرا صعبا ، لكننى أزعم أن أهمية شخصية صفية لا يمكن أن تتضح إلا إذا قرأناها فى ضوء شخصية إيزيس .

لقد قام بهاء طاهر بكتابة إيزيس ، أى المرأة المانحة الخالقة التى تبث الحياة فى كل شىء فى روايته المهمة (قالت ضحى) . أما فى رواية (خالتى صفية والدير) فيكتب الوجه الآخر ؛ الوجه الشرير من الكائن البشرى ، حيث نجد المرأة الشريرة التى تطارد الآخرين ، حاملة معها المرض والموت والخراب ، فتقترب من المرأة « الإيرينية » ، و« الإيرينيات » اليونانيات هن آلهات الثأر ، اللائى يتحول شعرهن إلى أفاعٍ متلوية ، منذرة بالموت والعقاب ، فيقمن بمطاردة « أورستيس » ، مطالبات بدمه بعد انتقامه لأبيه ، وقتله لأمه .

وثمة أكثر من وجه للشبه بين إيزيس وصفية . فكلتاهما امرأة فُجعت فى زوجها ، لكن أوزيريس زوج إيزيس يبدو فى الأسطورة رمزا للعلم والمعرفة والحكمة ، ولذلك يقتله « طيفون » أو « ست » آله الشر والأثرة . أما القنصل زوج صفية فقد قُتل بيد حربى ، ولم يقتله حربى إلاَّ دفاعا عن النفس . وكلتاهما تظل تنوح عليه وتؤجج نار الانتقام له ، بل تحاول الثأر له من خلال طرق عدة . لكن بينما تأخذ إيزيس صورة المرأة التى تصارع الشر متمثلا فى طيفون ، نجد الوضع معكوسا فى حالة صفية . فزوجها المقتول هو طيفون القاتل الشرير ، ومن ثم فصفية تبعا له تأخذ دور إيزيس أخرى معكوسة ؛ أى إيزيس المنتقمة الموتورة ، التى تحاول قتل حربى الذى يتبدى فى الفضاء الروائى رمزا للخير والجمال والتسامح . وكلتاهما تنذر ابنها وتعده لما ترى أنه مهمته ، إيزيس تنذر حورس للانتقام من قاتل أبيه ، وصفية تنذر حسان لقتل حربى . لكن فيما تبدو إيزيس بريئة من الانقسامات الداخلية ، تكشف شخصية صفية عن قدر هائل من التناقضات ؛ فهى منقسمة مبقورة موزعة ، تكره حربى بينما تحبه ، وترغب فى احتيازه بينما هى سادرة فى الكيد له .

إذا عدنا إلى النظام الأساسى للشخصيات ، نجده يكاد ينهض على تعارض أساسى هو الخير/الشر ، ومن ثم فأغلب شخصيات الرواية إما شخصيات خيرة ، تقف مع البطل الخير ، أو شخصيات شريرة تقف مع البطلة الشريرة ، مع بعض الشخصيات الضئيلة التأثير التى تقف فى المنتصف . ويمكن على مستوى آخر أن نصوغ هذا النظام صياغة أخرى ، فنقول إنه ينهض على انقسامه إلى شخصيات أساسية رئيسية أو شخصيات مساعدة . الشخصيات الأساسية هى التى تنهض بالفعل أو تتلقاه . أما الشخصيات المساعدة ، فهى تابعة ومرحلية وتنهض بأدوار محددة ، كأنها شموس صغيرة تستمد وجودها من شموس كبرى . وبين هذين النوعين ثمة قلة من الشخصيات لا تعدو أن تكون من محددات طبوغرافية الفضاء الروائى ، فهى مجرد صُوى ـ كما أشرنا ـ تحدد لنا المكان والزمن المرجعيين ، وتلقى بالأضواء على الأحداث الرئيسية مثل شخصية رزق القبطى الوحيد فى القرية عدا سكان الدير ، أو العمدة والضابط والمأمور . وهى شخصيات ممثلة للسلطة التى حرص النص على أن يجعلها غير فاعلة فى الصراع ، أومثل شخصيات أخوات الراوى اللائى يكملن ـ فحسب ـ المشهد العائلى لأسرة السارد .

نبدأ مع شخصية صفية منذ العنوان ، حيث يُدخِلها النص فى تعارض مع الدير برمزيته البالغة الوضوح ، بينما تغيب شخصية نقيضها البطل الخير حربى . ومنذ البدء يدرك المتلقى أهمية هذه الشخصية ، فاللغة التى تُقدم بها تَبْدَهُه وتومىء إلى انتمائها إلى نمط الشخصيات الأسطورية . فقد وُلدت ، وسرعان ما قام النص بإزاحة والديها معاً ، فى أحد أوبئة الملاريا ، ومن ثم تغادر موضع ولادتها وتتعرى من أبويها . العراء من الأم والأب يلحقها ـ هى ونقيضها حربى أيضا ـ بشخصيات أسطورية وفولكلورية ، وتاريخية عدة . فقد عاش أوديبوس بعيداً عن أبويه حتى اصطدم بهما فقتل الأب وتزوج الأم ، أى تحقق سقوطه التراجيدى المجاوز لإرادته . وأُقْصِىَ موسى عن بيته وأبويه ، وعاش فى قصر الفرعون ، ولكن الأم دبرت حيلة لتظل بقربه دون أن يدرى أنها أمه . وهكذا يمكن

أن نضيف أيضا شخصيات عريت من جذورها ، الأب أو الأم أو كليهما معا ، مثل يوسف وأبى زيد الهلالى ومحمد بن عبد الله . . . إلخ . ما أثر هذا العرى من الأم والأب على صفية ، كيف شارك فى صياغتها ، وبأى قدر أثر فى رؤيتها للعالم والأشياء من حولها . هذه أسئلة مضمرة فى النص ، لكن تحليل الشخصية وما تنهض به من أدوار يمكن أن يفسّر بعض الجوانب . المهم لدينا أن إقصاء النص للوالدين له دلالته . وبرغم أن أبويها بالتربية ؛ أى والد السارد ووالدته، فى خضوعهما للنسق القيمى، يجتهدان الاجتهاد الذى يستطيعانه لإشعارها بعدم اليتم ، وأنها واحدة من بنات الأسرة ، لها مالهن وعليها ما عليهن ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا . لقد ظلت صفية مدركة لمعنى اليتم ، والعرى من البيت والأبوين ، وظلت تعانى بسبب ذلك كله . وحين وصلها خبر مصرع زوجها البك القنصل على يد حربى :

« ظلت صامتة فترة طويلة قبل أن تقول يا حزنك يا صفيّة . أمك وأبوك ورجلك وابنك » [ص ٦٣] .

إن الشعور بالغياب ملازم لها إذن ، مما يكثّف من شعورها بالعراء ، وهو عراء سيدفعها إلى أن تخلق نفسها بنفسها بدءاً .

ولا يكتفى النص بوضعها فى هذا السياق من العراء والتصارع معه ، وإنما يجعلها أيضا وحيدة ، دون أشقاء أو شقيقات ، إنها كما يقول التعبير الفولكلورى مقطوعة من شجرة ، أى مُبْعَدَة عن جذورها . هل جزءٌ من شراستها فى ملاحقة حربى يكمن تفسيره هنا ، أعنى هل كانت تبحث عن شجرة تحتويها وتمدها بالحياة والنماء ، وكان هو هذه الشجرة فلما لم يكن لها ازداد شعورها بالعراء ؟ وهو عراء قوى شعورها به بعد مقتل زوجها ، وتحول ابنها إلى اليتم ، وكأنه سيعيد سيرة يتمها ثانية ، وهو ما تحقق فعلا .

وإلى يتمها جمعت صفية تكويناً بدنياً فريداً :

« ومنذ الصغر ، كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها . كانت دقيقة الملامح ، صغيرة الفم والأنف . وكلما قصت جزة من شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التى كانت تغطى كتفيها وظهرها . أما عيناها فكان جمالهما فريداً : كانتا ملونتين ، ولكنى لا أستطيع وصف لونهما . إنهما كانتا عسليتين فاتحتين فى الظل . أما فى الشمس أو فى النور فكانت هاتان الحدقتان الآسرتان تصبحان ذهبيتين ، وتميلان إلى الخضرة ، وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى . . كثيراً ما رأيت فى صغرى رجالاً ونساءً يبترون حديثهم حين تتطلع خالتى صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدّثه » [ص ٢٧] .

وهكذا تبدو صفية جمالاً نادراً نبيلاً . وبرغم أن الأوصاف كالدقة والنعومة والغزارة قد تعنى نمطاً تقليدياً من الجمال ، إلا أن ثمة سمة فى صاحبته تجعله جمالاً خاصاً متأبياً على الحبس ، فشعرها الأسود الناعم الغزير كلما قُصّ نما واسترسل وجاوز الطرحة السوداء ، ولذلك قامت أم السارد مربيتها بمنعها من التعرض للناس ، لأن « نجمها خفيف » . أما لون العينين فموضوعٌ فى سياق يشى بدلالات أسطورية ، إذ يربطه النص بالظل والشمس ليربط بينهما وما يطرأ على العينين من تحولات فى سياق من العناصر الأولية الطبيعية . ولذلك فلصفية سلطة خاصة على الناس بسبب جمالها الفريد ، وبخاصة حين تتطلع بعينيها إلى من تحدثه فيبتر حديثه ، سواء أكان رجلاً أم امرأة . إن استعارة البتر هنا لا تصور الجمال بقدر ما تصوّر الاقتدار والقسوة والتعالى ، كأن قوة الداخل الصارمة تتجلى فى العينين ، فتصبح النظرة آلة قاطعة . وبرغم أن الاستعارة قد توقظ فى ذاكرة المتلقى أصداء أسطورية من يوسف بن يعقوب الذى بهر جمالُه النسوة فقطعن أناملهن ، إلا أن جمال صفية لا يوقظ الشهوة كجمال يوسف ، وإنما هو جمال يخيف ، ويلعثم اللسان ، ويبتر الأحاديث .

النص إذن ينمى نفسه من خلال تحويل صفية من فتاة من جنوب مصر إلى كائن خاص متعال . وكما خلقت نفسها بدءاً ، تقرر أن تخلق آخر على صورتها . فحين جاء حربى ليخطبها للبك القنصل لا لنفسه كما كانت تنتظر ، تضع فى قران واحد قرار موافقتها مع قرار إنجابها :

« تقول أختى إنّ صفيّة رفعت بعد ذلك رأسها ، وكانت عيناها نصف وجهها ، وكان فيهما البريق

الغريب ، وقالت لأبى بهدوء : أنا موافقة يا والدى . . سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً » [ص ٣٨] .

وجلىٌّ هنا أننا أمام شخصية كبرى ، فاللغة وما يصاحبها من تعبير العينين وما فيهما من بريق ، والقدرة على الحسم ومجاوزة الألم الشخصى ، كلّ ذلك يشير إلى كائن خاص قادر على التحدى . ولذلك لم تقل صفية « سألد له » أو « سأنجب منه » ، لأنها ليست طرفاً سلبياً متلقياً للخصب ، وإنما هى الخصب ذاته . إنّ صفية تنطق لغة نبوية مؤمنة بهدفها ، طامحة إلى أشواق كبرى مجاوزة لحدود جسدها النحيل وعمرها الذى لم يبدأ شبابه بعد . فهى تعرف أن القنصل عقيم وأنه لم يجىء خاطباً ليحصل على طفل ، لكنها - هى - تحدد حتى نوع المولود . كأنّ ما سوف يحدث بعد ذلك مقدرٌ ومجاوز لرغبات الأفراد وقدراتهم ، لاتصاله بمصير مؤكد ، قد دوّن سلفاً ، ولا طاقة لأحد على تلقيه أو إيقافه .

وبعد زواج صفية من القنصل ، تظل كائناً فريداً فى جماله ، نبيلاً فى صمته وانغلاقه . فنحن - القراء - لا نراها تتحرك فى الفضاء الروائى إلاّ قليلا . فتاةٌ يتيمة بالغة الفتنة ، يهفو إليها وتهفو هى إلى من لا يهفو لها . لكن ثمة شعوراً ضمنياً غامضا لدى أسرتها أن صفية لحربى وحربى لصفية ، وإذا كان النص يراوغنا فى مشاعر صفية بالنسبة لحربى، إلاّ أنه يصمت عن مشاعر حربى تجاهها . ففيها تصلنا أصداء باهتة تشى بحب صفية لحربى وإعجابها به يظل حربى خارج المشكل برمته ، أى يظلّ النص صامتاً عن مشاعره . ومن الغريب ، وقد يكون هذا جزءاً من لعب الكتابة - أن النسق الاجتماعى والثقافى يجعل من الصعب على الراوية الدخول إلى عالم صفية ومشاعرها الداخلية - فيما يجعل الأمر بالغ السهولة تجاه حربى . لكن الراوى يتعمد أن يظل بعيداً عن حياة حربى ومشاعره ، التى يسهل عليه ارتيادها ومعرفتها ، فيما يجاهد لالتقاط بعض العلامات الدالة على صفية برغم أن كل ما حوله يذوده عن اقتحام هذا العالم .

لكن مقتل القنصل يكون بداية للكشف عن الوجه الآخر لصفية ، إذ تتحول تحولاً أساسياً على كافة المستويات ، فنشعر بحدة التحول وجذريته ، كأنها هبطت من السماء إلى الأرض .

تحولت الفاتنة التى لم تبلغ العشرين إلى امرأة عجوز ، وتخلت عن جمالها النادر لتتوحد بالقنصل :

« ولكن شيئاً ما بدأ يحدث ، أو يخيّل إلىّ أنه يحدث مع ازدياد سمرة بشرتها ، خيل إلىّ أنها بدأت بالتدريج تشبه البك ، وأنّ لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته » [ص ٦٦] .

وهكذا كانت التحولات من الضخامة بحيث تتخلى صفية عن نفسها . كانت من قبل جمالاً نادراً ، ونبالةً ، يلحظها المتلقى فى ترفعها عن الاهتمام بما يقال عن حب حربى للغجرية البيضاء أمونة ، فأصبحت كائناً أرضياً ، يتخلى عن مواهبه ونبله ليتوحد بآخر مغاير ، ويستخدم لغته . هل يرجع التحول إلى يأس مطلق ، بمعنى أن صفية برغم جمالها إلاّ أنها غير مكتفية بنفسها ، وأن تحققها لا يتم إلا عبر منح هذا الجمال والنبل لمن ترى أنه وحده الجدير بهما ، أى حربى ، فلما لفظها اتهمته بأنه قد دفع بهذا الجمال والنبل إلى من لا يستحقهما ولذلك أسرفت فى الالتصاق بالبك والاتحاد به ، فى ضرب من الانتحار العشوائى ؟ إن النص يومىء دون أن يحدد ، ويضع نفسه موضع الاحتمالية . مهما يكن الأمر فإن صفية قد تحوّلت ؛ تحول لون بشرتها واتحدت مع لغة غير لغتها الشخصية ، وتحولت اهتماماتها وضاقت وانحصرت فى إدارة أموال البك واستثمارها . لقد صارت بديله الذى ورث مع الأموال لون البشرة ، وخصائص اللكنة واللغة ، والأثرة وشهوة الانتقام . أى أنها صارت كائناً يخيف الآخرين . أصبح الجميع يخافونها ، من الأطفال الذين يتشبثون بجلابيب أمهاتهم بمجرد أن تنظر إليهم حتى أمونة الغجرية التى لم تعد تظهر فى القرية إلاّ نادراً . والنص يتتبع نمو الجوانب الجديدة التى طرأت على صفية ، وكيف تحولت إلى كائن أسطورى يخيف الجميع ، ويظن الناس اتصاله بالعوالم غير المرئية ، فقد تناقل أهل البلد أن القنصل المقتول يأتيها فى نومها فيخبرها بكل ما مضى وكل ما سيحدث . ومن ثم أخبرت سيدة حاملاً أنها كذلك قبل أن تعرف هى . وتنبأت لأحد الفلاحين بوجود ثعبان فى موضع من حقله ، ونبهته إلى ضرورة قتل وليفته حتى لاتثأر له - أهى إشارة إلى نفسها ؟ - ولا شك أن النص ينمّى شخصيتها فى اتجاه محدد ، مومئاً إلى أن هذه التغيرات قد ربطتها بعالم القنصل

الميت ، وحولتها عن الانشغال بالعالم الحقيقى ؛ عالم الأحياء وهمومهم . وقد ربط النص بينها وإدمان الجوزة، إشارة الى النار التى تضطرم فى داخلها وشهوة الثأر المتأججة لديها . كما ربط بينها والسواد إشارةً الى حدادها ، وقد قام النص بترميز هذا كله فى مشهد رقصة الثأر :

« فردّ أبى : أنا لم أتكلم عن ثأرك يا صفية . أنا أقول :

ولم تكن صفية تسمع ما يقول . كانت تدور حول نفسها فى فناء دارها الواسع فى الشمس المحرقة ، تلطم خديها وتجذب شعرها ، وإلى جوارها واحدة من الخدم تحمل حسان الصغير الذى بدأ يبكى حين رأى أمه تصرخ لكنها لم تبال به . كانت تولول وكأنها تغنى وهى ترقص رقصتها الجنونية « حربى حمارى . . حربى حمارى . . والحاج يريد أن يأخذ منى ثارى . . يرضيك يا بك ؟ يرضيك يابك ؟ » .

وكانت تتطلع نحو السماء مخاطبة البك الذى تراه وحدها . وسحبنى أبى من يدى . . كان هو أيضاً فى حالة من الغضب لم أره فى مثلها من قبل . وقال : والله يا صفية لو لم ترجعى عما أنت فيه فلن أدخل لك داراً بعد اليوم . حرام ابن آدم لا يكون حماراً .

ولكن من كان يكلم ؟

كانت صفية تواصل هذيانها وهى تدور حول نفسها ، يتفصد منها العرق الغزير ولكنها لا تكفّ . وكان أبى يسحبنى .يجرى جراً تقريبا وهو يندفع مسرعاً خارج البيت » [ص ٧٥] .

وهكذا تتبدى شخصية صفية جماعاً لمتناقضات عدة ، وسلطة على الناس والأشياء . إنها مصدر الأحداث ومحرك الشخصيات . ومن الملاحظ أن النص قد قام بتكوينها بالمراوحة بين الوقائعية والترميز معا ، عبر وسائل لافتة . إن حيز النص زماناً ومكاناً وآليات علاقات الحياة فيه ، تقيد السارد وتحدّ من قدرته على سرد أشياء مهمة تخصها ، ذلك أنه لا يستطيع أن يكون شاهد عيان لكثير من مواقف حياتها ، فقد أُبعد عنها منذ يفاعته ، خضوعاً لنسق القيم وسيادة تقاليد الفصل بين الرجال والنساء فى القرية . ولذلك فهو لا يمكنه أن يراها عن قرب برغم أنه ــ قبل زواجها ــ كان قريباً منها . ونحن نشهدها مرتين فى مواقف حميمة إلى حد ما ، الأولى حين يراها معأخواته وهن يتلصصن على حربى وهو يجالس الحاج ، والثانية حين تصادف خلو البيت إلاّ منها ففاجأها وهى تغنى فى إيقاع جنائزى أغنية أمونة عن حربى ، فنهرته . وفى هذا الجزء من الرواية ، أى قبل زواج صفية ، يلجأ السارد إلى كلام أخواته وأمه عنها ، وبعد انتقالها إلى سراية البك القنصل ، لا يتاح له رؤيتها إلاّ فى مواقف قليلة ، ولذلك نجده يقص عنها من خلال عيون الآخرين وكلامهم عدا بعض الاستثناءات .

وإذا جئنا إلى الشخصيات الدائرة فى فلك صفية ، سنجد أن أهمها شخصية البك القنصل ، وهى شخصية تمثل عدة معانٍ ؛ أولا : الماضى ، إذ هو أحد الأثرياء الذين يتحدرون من صلب عسران بك ، بل هو أغنى رجل فى القرية بأكملها ، وهو الوحيد الذى يظل حريصاً على ارتداء الطربوش الأحمر بعد عام ١٩٥٢ . وهو ــ ثانيا ــ لا يحيا فى القرية دائما . صحيح أنه يملك بيتا فيها ، لائقا بثرائه ووجاهته ، إلا أنه بعيد عن حياة أناسها اليومية . ويرمز النص هذا الانفصال من خلال حصوله على رتبة القنصل الفخرى لدولة أجنبية ، ومن خلال النيشان الذى أنعم الملك عليه به ، ولذلك نجده حريصاً على ارتدائه ، حتى إنّ الرسام الذى رسم صورته ، قد قرنه دائماً فى غلاف الكتاب وصفحاته الداخلية بالطربوش ورتبة القنصل والنيشان . وهو ــ ثالثا ــ مرتبط بالسلطة ارتباطا عضويا وثيقا ، وهو أمر طبيعىٌ يرشحه له وضع مالىٌ ، وموقف طبقى ووجاهة اجتماعية . فقد كان مرتبطا بهذه السلطة قبل ١٩٥٢ . وبرغم أن سلطة يوليو قد أممت أرضه ، إلاّ أنه تقبل الأمر بصمت ، مركزاً نشاطه ــ فيما بعد ــ فى التجارة . ثم سعى إلى الارتباط برجال العهد الجديد . وهو ــ رابعاً ــ عقيم . تزوج مرتين قبل صفية فلم ينجب،فلما تزوجها أعطته طفلاً ، وهو ــ خامساً ــ ممثلٌ لصفية تماما ، مستطيعٌ بغيره . إنه شخصية ــ أداة ، تلوذ دائماً بمن ينهض عنها بالفعل ، فهو يستخدم حربى فى خطبة صفية ، ويؤجر الأعراب للاعتداء عليه،وحين يتخلى عنه هؤلاء ، نشعر بهوانه وهرمه .

ومن الواضح أنه شخصية مرحلية ، موكول إليها القيام بدور محدد فى مشروع الرواية ، ثم تختفى ــ بالموت ــ بعد ذلك . صحيحٌ أنها شخصية مساعدة أساسية تؤدى دوراً مهماً ، لكن لابدّ من ذهابها بعد أداء هذا الدور ، الذى يتحدد فى الزواج من صفية ، ثم الاعتداء على حربى ، مما يقود إلى مصرعه بيد حربى ، لتكون المطالبة بدمه هى وسيلة البطلة الجريحة للانتقام ، ممن تظن أنه نبذها وأشاح عنها ، فيما هى راغبة فيه .

ومن الشخصيات المرتبطة بالبطلة الشريرة ، يجب الإشارة إلى حنين . وشخصيته شخصية مساعدة بالطبع ، وينحصر دورها فى الظهور مع فارس والمطاريد بعد احتماء حربى بالدير . ومن ثم ، فنحن لا نرى حنين منذ بداية الصراع ، وبعد استخدامه من قبل صفية فى محاولة قتل حربى يتلاشى بالموت . إن شخصيته إذن مسطحة ، بل تكاد تكون بنمطيتها ونظرة الشخصيات الأخرى لها شخصية صيغية متعارضة مع شخصية فارس . فإذا كان الأخير علامة النبل والشهامة والانصياع للنسق القيمى السائد ، فحنين على العكس من ذلك . إنه محبٌ للذهب ، خائن ، مأجور . والنص على لسان المقدس بشاى يربط بينه وبين يهوذا الذى خان المسيح . وحين يحاول حنين قتل حربى ، يصرخ المقدس بشاى :

« ابعد ياحنين . . . ابعد يا يهوذا عليك لعنة الرب » [ص ٣٠] .

الفارق بينه ويهوذا ، أنه لم يفلح فى صلب المسيح .

وبرغم سعى النص المتعمد إلى إقامة هذه المشابهة بين حنين ويهوذا ، إلاّ أن القارىء يشعر أن شخصيته لا تحتمل كل الدلالات التى ينوء بها وجوده الصغير الشاحب فى فضاء النص .

إذا جئنا إلى الشخصيات التى تقف فى الجانب الآخر، فى معسكر البطل الخيرحربى، سنجد طائفة من الشخصيات التى تكاد تكون متناظرة مع شخصيات الجانب الأول .

إن حربى ، الذى هو ضدٌ للبطلة الشريرة ونقيضها يشير إلى شخصية إله زراعى ، مرتبطٌ بالزراعة والخصب والنيل ، فضلاً عن جمال فريد ، وشهرة فى الغناء . ونحن نراه خبيراً فى شئون الزراعة والغرس والحصاد ، ومعلماً للفلاحين ، كأنه أوزيريس الذى كان يعلم شعبه من فلاحى مصر القديمة . بيد أنه مرتبط دوماً بصفية ، أو على وجه الدقة ، كلاهما مرتبطٌ بالآخر .

« ومثلما كانت خالتى صفية جميلة بين البنات ، كذلك كان عمى حربى جميلاً بين الرجال . يتيم الأب والأم هو الآخر » [ص ٢٧] .

وهكذا ، فإنّ ذكر صفية يستدعى ذكر حربى ، لأن كليهما مرتبط بالآخر ومكمل له . وليس ما يجمع بينهما الفرادة البدنية وحسب ، وإنما الظروف المحيطة بكليهما . فمثلما فقدت صفية أبويها ، فقد حربى أبويه ، ومثلما خلقت نفسها بدءاً ، خلق هو نفسه ، حتى صار مرجعاً فى شئون الزراعة والرى والغرس والحصاد ، ومغنياً مطلوباً فى أفراح الناس . إن هذا الارتباط سيظل قاراً فى الأعماق ، حتى فى أشد لحظات الصراع . بيد أن هذا الارتباط لا يعنى التوحيد بينهما فى الصفات والمشارب والرؤى ، وإلا انتفى الصراع أصلاً . إنما الارتباط قد يكمن فى تعارضهما ومغايرة خصائصهما أيضا .

وبرغم اتفاقهما فى فرادة التكوين البدنى ، وفى شرائط اليتم والعراء من الجذور ، نجد ثمة اختلافات ، تؤجج الصراع . فمن الواضح أن شخصية صفية أكثر عمقاً وإبهاماً وتناقضاً فى آن . ومن ثم نراها أقدر على المبادأة والحسم والقسوة ، كما أنها أقدر على التحدى ؛ تحدى قدرها ، والخروج على النسق القيمى ، فيما تلوح منصاعة له . صفية تنتقل من الحب إلى نقيضه ، من الحلم بامتلاك المحبوب إلى الرغبة فى تدميره . لقد ظلّت تنتظر حربى ، فلما ارتكب فعله الكارثى تحولت تحولاً هائلاً ، تنبىء عنه تغيراتها ، التى أشرنا إليها سلفا ، بينما يظل حربى مغلقاً صامتاً ، دون أن يفهم سر الكيد له ، ثم الاعتداء عليه فيما بعد . إنه عاجز عنّ المبادأة ، قد الجىء إلى الدفاع ، فى تسليم كامل بما قدر عليه .

إن حربى ممثل السماحة والخَيْر ، ومن هنا سيكون مرضه مرضاً جسديا . صحيحٌ أنه مرض لا نجاة له منه ، إلاّ أنه مرض لا يصيب الأعماق والروح ، كما هى حالة صفية ، التى يسعى النصُ إلى إقناعنا بأن ما تفعله ينبىء عن علة أبعد من مجرد المرض الجسدى .

إن حربى ينطوى على جانب مجاوز للوقائعية ، إلى الحد الذى يشارك الحصان فى إنقاذه عند عودته من السجن خفية . لنقرأ ما يقوله السارد :

« ربت أبى على رقبة الحصان ربتة خفيفة ، وصعد إلى جوار حربى ، بينما جلست بمفردى فى المقعد المرتفع الأمامى ، وأنا أدعو الله فى سرى ألا يخذلنى الحصان العجوز فى الطريق ، وأن يصبح كما قال أبى « حمامة » . فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى ؟ هل شعر بتوترى ، وأنا أجلس فى العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفاً بصيحة النداء لكى يتحرك واللجام فى يدى ؟ . . . هل كانت ضربة أبى الخفيفة السريعة على رقبته قبل أن يركب هى أيضا رسالة خفية إلى حصاننا البنى بألاّ يخذلنا فى ذلك الصباح الصعب ؟ هل أعدته لهفتنا وتوترنا فانطلق يعدو وكأنما عادت إليه فجأة كل فتوة الشباب ورعونته ، حتى صاح أبى من داخل العربة التى تترنح بأن ألمّ اللجام لكى لا نسقط من فوق الجسر ؟ وأشك فى أن يكون أبى قد استطاع أن يسمعنى وسط وقع الحوافر وصرير العجلات الخشبية التى خشيت أن تتحطم ، وأنا أصيح رداً عليه بأنى لا أكاد أسيطر على اللجام ، لا أشده ولا أرخيه بل بالكاد أتشبث به . . » [ص ٨٨] .

ومن الواضح أن اللغة تخلق إيحاء قويا بحس صوفى ، بحيث يشارك الحيوان والإنسان القبطى والمسلم فى إنقاذ البطل الخير . ومن ثم نفهم أن تقوم شخصيات الرواية ـ حتى من المتعاطفين مع صفية ـ بربطه بالحسن والحسين فيما وقع عليهما من ظلم ، وبإقامة مشابهة بينه وبين المسيح . بل إن الرسوم المصاحبة للرواية قد وضعته فى هذا السياق دون لبس ، مصلوباً على الخشبة . وفيما يحتمى هو بالدير ، أى المكان المقدس ، ويتآصر مع المقدس بشاى ، تظل صفية متحصنة بقصرها وخدمها . إن رحلة حربى إلى خارج المكان ، تكاد تكون رحلة للتطهر ، ليعود إلى الدير ؛ أى المكان المقدس ، ليعيش للألم ، فيما يكون خروج صفية من القرية خروجاً إلى مكان آخر مختلف ، حيث ترث عن البك القنصل لون البشرة واللغة والأموال ، فيتساوق تغيرها البدنى مع تغير اهتماماتها وعلاقاتها بالناس والأشياء .

وبرغم هذه التعارضات بينهما يظل الحب فاعلاً ، قاراً فى الأعماق البعيدة ، فترتبط صفية بحربى فى موته ، كما ارتبطت به فى حياته :

« وكنت أزورها مع أبى فى تلك الأيام ، ولم تكن وقتها تعرف على أحد . ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها ، وتطلعت إلى أبى الذى كان يقف إلى جوار سريرها . ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين لم يغب جمالها رغم كل ذبولها وقالت بصوت خافت ؛ صوت طفولى : نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم . . . ولكن إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة . . أنت وكيلى يا والدى . . . وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى . . لا تشغل بالك بالمهر .

ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة » . [ص ١٣٨] .

بعد ذلك تجىء شخصية المقدس بشاى . وهى من الشخصيات المهمة برغم أنها شخصية مساعدة ، ومن ثم نبدأ معها الرواية ثم تظل شاهدة على فصول المأساة حتى النهاية . وهى فى ذلك كله ممثلة لمجموعة من القيم الزراعية . والمقدس بشاى داعية وحوارى ومكرز باسم الحب والخير ، ويصاحبه ـ برغم ذلك ـ لبس خاص بموقعه فى التراتب الكنسى .

« ومع ذلك فقد كان المقدس بشاى أشهر أهل الدير فى القرية وإن لم نعرف وضعه بالضبط . فهو لم يكن مثل بقية الرهبان المختلين معظم الوقت فى حجرات العبادة الصغيرة التى يسمونها « القلايات » أو بالصعيدية « الجلايات » . كان يلبس مثلهم ذلك الرداء الطويل الأسود ، ولكنه كان يضع على رأسه طاقية عادية بدلاً من القلنسوة المقلوبة الحواف . فهل كان راهباً تحت الاختبار أو مجرد خادم للكنيسة أو مزارعاً فى أرض الدير » [ص ١١] .

وأهمية شخصية المقدس بشاى واضحة لاهتمام السرد به ورصده لحركته ، ووضعه إياه فى سياقات دالة غير مألوفة ، قد تلوح للوعى الوقائعى غريبة مجاوزة للرجل العادى . إن النص يغرق شخصية المقدس بشاى فى اهتمامات ومواقف ناطقة بتكوين هو مزيج من الحكمة والجنون ، والخبرة الاجتماعية والصفاء العقلى والروحى . المقدس بشاى حكيم زراعى وراءٍ ، علاقاته بالحيوان والمحاصيل الزراعية ، وقدرته على رؤية ما لايراه الآخرون ، تجعل الآخرين يظنونه ممسوسا أو خفيف العقل ، لكنهم دائماً يستشيرونه فى مواعيد الغرس والرى والحصاد ، وهو ــ طبعا ــ لصيق بحربى ، ملازم له . وفى جزء كبير من الرواية يتقاسمان العيش والطعام والسمر فى رحاب الدير ، يثرثران عن الزروع والمحاصيل والجذر الواحد لأهل البلد :

« وقيل إن بشاى ترك فجأة ما كان فيه ، واعتدل واقفاً ، ثم اتجه إلى جوار حربى ، وأخذ يحك جبينه بيده ، ثم قال له :

يا حربى . . فى البدء . . يعنى يا ولدى فى البدء تماماً . . هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير » [ص ١٢٨] .

إن النص إذن يصوغ شخصية بشاى بقدر ملحوظ من العتامة الرمزية ، بيد أن هذه الصياغة لا تحوّله إلى مجرد رمز فج أو تمثيل كنائى ، وقد استطاع النص أن يجعل منه موازيا لشخصية حنين من ناحية وشخصية الحاج والد السارد من ناحية أخرى ، ومربياً للراوية إذ يبث فيه ما يؤجج رغبته فى الخير والحب ، ثم فى النهاية حادى البطل الخير والمكرز باسمه .

على أن المقدس بشاى بتكوينه هذا ، لا يقترب كما قد يظن من شخصية بهلول القرية ،لأنه مزيجٌ من الحكيم الرائى والممسوس فى آن . فلدى بهاء طاهر دائماً نلقى هذا النمط الذى يرى أعمق ما فى الحياة برغم أنه يتماس مع الممسوس . إنه يرى ما لايرى الناس ويضع على عاتقه عبء تنبيههم إلى ما يحدق بهم من أخطار ، برغم أنهم يظنون به الجنون . وعلى العموم،فإن المقدس بشاى مزيج من الكاهن كاى نن فى قصة (محاكمة الكاهن كاى نن) والفتاة الفرنسية فى (أنا الملك جئت) .

ــ ٤ ــ

تتحرك شخصيات الرواية إذن وتصطرع حول معان مجاوزة لتخومها المادية . ويعنى ذلك سعى الخطاب الروائى إلى وضع نفسه فى أفق من تعدد التأويلات على نحو ما اتضح فى تحليلنا لحركة الشخصيات . بيد أن ثمة ما لم نتوقف لديه من آليات التكوين الروائى ، بعد . على مستوى تحليل الشخصيات ، وفضلاً عما توقفنا لديه ، سوف نشير إلى آلية ذات أهمية كبيرة ، وهى استخدام النص لتقنيات بنائية ، تتداخل مع آليات بناء الشخصية فى الأدب الشفاهى الشعبى . إن النص يحرص على الوصف الجسدى لبعض الشخصيات ، فيتوقف لديه ، ويحدده ، ويمر بشخصيات أخرى مروراً عابراً دون وصف جسدى على الإطلاق . وجلىٌ أن تفسير هذه الآلية مرتبطٌ بنظرة النص إلى الشخصيات المهمة ــ أساسية أو مساعدة ــ التى تمثل علامات أساسية ، ومن ثم يتوقف لديها واصفا ، بل قد يسرف فى هذا الوصف على نحو ما رأينا بصدد شخصيتى صفية وحربى . أما الشخصيات الأقل أهمية ؛ أى التى لا أهمية كبيرة لها فى تأسيس النظام النصى ، فلا نجد وصفاً لها .

على أنّ النص يقوم بتداخل نصى مع الأدب الشعبى على مستوى آخر . فهو يقدم وصفاً جسدياً للشخصيات الأساسية ، حتى ليبدو أنه يربطه هذا الوصف بعلاقاتها بالمكان ، كأنه سيكتب سيرة حياة لهذه الشخصيات فى ضرب من الملاحقة النصية لمصائرها . أما آليات الوصف الجسدى نفسه فتتداخلُ مع الأدب الشفاهى ، لاتصالها بإدراك العامة لفكرة الأبطال . ولنقرأ الوصف الجسدى لبعض الشخصيات . يصف النص البك القنصل على النحو التالى :

« كان يلبس باستمرار فى الصيف وفى الشتاء بذلة داكنة ، وقميصاً أبيض وربطة عنق حتى فى عز الحرّ ، وهو يتجول فى طرقات قريتنا المتربة . أما الطربوش الأحمر الذى لم يعد أحدٌ غيره يرتديه فى بلدنا بعد الثورة ، فكان يزيده فى عيوننا مهابة » [ص ٣٣] .

ويصف فارس على النحو التالى :

« عملاق مهيبٌ ، لا يضع على كتفه بندقية ، بل يمسك بيده عصا طويلة من منتصفها ، يدق بها الأرض أمامه على امتداد يده ، وقد انسدل جلبابه عليه . ضيقاً عند صدره ، وواسعاً عند قدميه كشراع أسود » [ص ٩٠] .

أما ذراعه فيصفها على لسان المقدس بشاى قائلا :

« لم تكن تلك ذراعاً ، بل قضيباً من حديد » [ص ٩٩] .

وواضح أن أمثال هذه الأوصاف الجسدية ، تنتمى إلى الإدراك الشعبى ؛ إدراك العامة التى تميل إلى التوحيد بين الجسد والرمز ، بين الصفات الجسدية والصفات الأخلاقية ، إذ لا يتصور هذا الإدراك فصلاً بينهما . هذا أولا . كما يشير إلى رغبة النص فى إضفاء عتامة رمزية على الشخصيات نفسها ، لتصبح رموزاً واستعارات وشخصيات منفتحة على التأويل ثانيا . كما أنه وصف دالٌ ، إذ يشير إلى نمط الوعى بالذات وبالآخر لدى الشخصية والوعى بعلاقاتها بالعالم والشخصيات الأخرى . فالجميع ــ كما فى الإدراك الشعبى ــ لا يمارسون السؤال عن الهوية ، ولا يعون المصير ، حتى الذين تهدر أحلامهم يقفون لدى الصمت والخنوع دون مجاوزتها . إن ثمة تسليماً قدريا يحوطهم ، كأنهم منذورون لفعل يجاوز الإرادة والرغبة ، فهو متصل بإرادة أخرى ، مفارقة للوجود الذى يحيونه .

ويتبدّى سعى النص إلى وضع نفسه فى أفق من تعدد التأويلات ، حين نفحص النظام الأساسى للشخصيات . إن بهاء طاهر يعى أنه يكتب نصاً حمّال أوجه ، وأحد أوجهه السعى إلى نقض أيديولوجيا انقسام المجتمع المصرى إلى عنصرين متفارقين ، متباينين ، استناداً إلى ازدواجيته الدينية . أى أنه يتبنى ــ نصيا ــ أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . هذه الأيديولوجيا يمكن أن نسميها « أيديولوجيا الخلود فى الوطن » . وهى أيديولوجيا علمانية تنهض على معان مصادها للطائفية ، حيث الوطن للجميع ، بصرف النظر عن الدين ، وحيث يتساوى المواطنون ، لا فرق بين واحدهم والآخر ، ولا فضل لأحد إلا بالانحياز إلى العناصر المجاوزة للاقتتال ، التى كونها الوطن عبر عمليات تاريخية طويلة . وفى مواجهة أيديولوجيا انقسام الوطن إلى عنصرين ، يقيم النص نظامه الأساسى .

وإذا كانت هذه الأيديولوجيا الطائفية تنهض على أن القيم الأخلاقية المتبناة من كل عنصر وقف عليه ، فيما تكون القيم الأخرى المستهجنة من نصيب العنصر الآخر ، فإنّ النص ينقض هذه الأيديولوجيا ، فتصبح القيم جميعها ــ متبناةً أو مستهجنة ــ مرتبطة بالصراع وجوهره لابغيره . إنّ صراع الحياة والموت ، والحب والكره الذى نراه فى الفضاء النصى يحدد انتماء كل شخصية فى مجاوزة لدلالة الدين وقرابة الدم ، بل فى مجاوزة للوضع الاجتماعى . وعلى هذا سنجد القنصل وصفية وحنين القبطى فى جانب ، أهدافُه مناقضةٌ للحياة واستمرارها ، على حين يقف فى مواجهتهم حربى المسلم والمقدس بشاى والحاج والد الراوى ، الموجه الدينى والأخلاقى لمسلمى القرية . بل إنّ النظام نفسه ينتقل إلى مؤسسة هامشية خارجة على المجتمع ، وإن كانت جزءاً أساسياً منه ــ على مستوى آخر ــ هى مؤسسة المطاريد . فالذهب الذى يأخذ بلب حنين دائماً ، يجعله يفكر فى اقتحام الدير وانتهاك حرمته ، لكن فارس المسلم يتصدى له ويؤدبه ، ذلك أن فارس لا يمكنه أن يعتدى على الدير ، الذى يمثل له ــ برغم أنه من دين آخر ــ معنى محدداً بوصفه بيت الله ، أى أنه ينطوى على المعانى نفسها التى ينطوى عليها المسجد . أمّا الحاج والد الراوى ، إمام مسجد البلدة ، فلا يجد مندوحة عن اللجوء إلى الدير ، لحماية حربى من شبح الثأر والموت بعد مرضه العضال ، الذى أصابه فى السجن . لقد كان الشيخ يدرك أن للدير حرمته التى لم ينتهكها أحد من قبل ، حتى المطاريد أنفسهم ، ولذلك فهو المكان الوحيد الصالح لحماية حربى . وحين يغامر رجلٌ بانتهاك هذه الحرمة ، يحرص النص على أن يكون المنتهك قبطياً ، حتى يؤكد فكرته الأساسية . وعلى العموم فإن قلة من أهل القرية هى التى أبدت بعض اللوم للشيخ على تصرفه ، لكنه لم يعدم ما يطمئنهم به ، إذ لاذ بالتاريخ المقدس ، فذكرهم أن الحبيب المصطفى قد سن لهم سنة من قبل ، إذ استعان بالنجاشى القبطى حين قوى حصار أهله العرب القرشيين له ولدعوته

ولأصحابه . إن النص يومىء ، وعبر أشكال عدة ، إلى أن الصراع مجاوز للأفق الطائفى الضيق ؛ أفق صراع الملة والملة ، إلى الأفق الإنسانى .

ويقوم النص بصياغة لأشكال متعددة من الالتباس فى تكوين الشخصيات ، عبر إحداث شقوق نصية متقصدة على نحو ما نرى فى إغراق علاقة صفية وحربى فى الالتباس . فالنص يلجأ أولاً إلى السؤال : هل كانت صفية تحب حربى ؟ ثم يجيب على لسان السارد « لا أستطيع أن أجزم » [ص ٣٠] ، ثم بعد صفحات يعود ثانية لإثارة ريبة القارىء ، إذ يتحدث ــ ساخراً ــ عن التحولات التى أصابت صفية بعد زواجها ، وأنها قد شرّفت أمه حقاً بتفانيها فى خدمة القنصل وكشفها عن مواهب لم يكن أحد يظنّ أنها تملكها . ومن الحديث عن هذه التغيرات والمواهب الجديدة يدس النص كلمة « أحبّت » فى سؤال استنكارى على لسان السارد « وما زلت حتى الآن يحيرنى هذا السؤال : لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ؟ » أى حبها لحربى . ونحن إذن إزاء سؤال عن حب صفية لحربى ، والسؤال عموماً فى سياق كهذا إيماء إلى شك السائل فى وجود هذا الحب ، ثم نحن مع نفى يتمثل فى عجز السارد عن الجزم ، ثم نحن مع تحول صفية إلى حب رجل آخر ، ثم ننتهى مع سؤال يحير السارد عن أسباب حبها الجديد بعد حبها الأول الجميل ، الذى كان موضع شك واستفهام ، إلى أن نصل إلى نهاية الرواية لنعرف أن حب صفية لحربى ــ برغم كل شىء ــ ظل موجوداً ، ولنعرف أن النص يقوم بتشكيل بنية ملتبسة ، من خلال إحداث شقوق فى النص ، صاغها الكاتب عامداً ، وقام بتنجيمها وتوزيعها فى النص كله ، مما يتطلب ملاحقة ، تقدر على حل الالتباس ، عبر لحم أجزائه المشذرة ، لفهم آليات اللعب النصى ، ودورها فى تأسيس التعدد الدلالى .

هذا السعى الى التعدد الدلالى . يبدأ من التعارض الذى يطرحه عنوان الرواية ؛ حيث البطلة المنتقمة فى مواجهة الدير . وحين نبدأ القراءة يتصدر الدير المشهد ، ذلك أن النص يخلق أفق انتظار مختلف عما يخلقه العنوان ، فعلى حين تتصدر صفية المشهد فى العنوان ، يبدأ الخطاب حديثه عن الدير ، ويبدأ البث السميوطيقى الذى يوجهنا إلى معنى محدد هو تجاور الدير والقرية الذى يعنى تكاملهما . لأنه على أطراف قرية مسلمة ، تنحدر من صلب رجل واحد . والدير موضع للعبادة ، أو مكانٌ يدير ظهره للعالم الواقعى ، متوجها بكليته نحو عالم آخر مفارق للعالم الدنيوى ، إنّه بلغة التصوف الإسلامى ، موضع للرهبنة ؛ لأناس قطعوا العلائق ، وأماتوا من أجسادهم الأجزاء التى تتوق إلى الخارج . بيد أن النص يدأب لتدمير هذا الوهم ، فيجعله مكاناً مألوفاً يعيش فيه بشر مشدودون بكليتهم إلى الخارج . والحق أن الدير يكاد يكون مساوياً للمقدس بشاى ، هذا الذى لا يعرف أهل القرية ،ولا نحن أيضاً ، إن كان راهباً أو مزارعاً أو خادماً ، لكنه فى كل الأحوال حكيم راءٍ فياض بالحب والعطاء ، عاشق للمكان ، مندمج فيه ، وواثق من خلوده ، ولذلك يحبه الفلاحون ويستشيرونه إن من الصعب تصور القرية دون المقدس بشاى ، الوحيد من سكان الدير الذى يجعل الدير موضعاً أليفاً لطفل مسلم ، أبوه شيخ القرية ، أى أنه يجرد الوضع من علامات الرهبة والهيمنة اللاهوتية ، فيحبه الطفل ، ويحب ما فيه من بشر وأشجار وزروع ، ومن ثم يقيم النص مشابهة بين الدير والقرية :

« وكان مسموحاً لى أن أتجول على حريتى فى الدير الذى يشبه قريتنا » [ص ١٤] .

وليس الدير مكانا مألوفا للراوية الطفل فحسب ، وإنما هو مألوف لأبيه أيضا ، ولأمه التى ترسله بكعك العيد إلى مكانه . إن أهل القرية يدركون أن لهم عيداً ، وأن لسكان الدير عيداً فى يوم آخر ، كلاهما ، المسلمون وأهل الدير ، يعبد الله بطريقة خاصة ، لكنها فى النهاية تلتقى عند هدف واحد ، ولذلك فإنّ مَنْ تحصّن بالدير ، صار فى مأمن من الغدر ، لأن الجميع لا يجرؤ ون على انتهاك حرمته .

وبرغم هذه الحرمة ، فإنه يشبه القرية ، أو يتكامل معها ، إنْ أردنا الدقة ، ويكاد النص أن يحوله إلى رمز مفارق لدلالته التقليدية . إن النص يقوم بنسج بنية صغرى ، ينهض نظامها على الالتباس فى عملية « سمططة » تحمل فى نهايتها مفاتيح حلها . فإذا كان النص يجعل الدير موضعاً للعبادة ، وللعمل ، فى آن ، فإنه يخلق له ذاكرة وتاريخاً . الدير فى هذا السياق ينطوى على معان مجاوزة لوجوده الواقعى التقليدى ، لأنه يصير

موازيا للوطن ، حيث يعمل الناس ويعبدون إلههم ، ويحافظون على ذاكرتهم من الضياع والنسيان . إن للدير كما للوطن ذاكرة وتاريخاً ، ففيه قاعة مستطيلة ، تختلف عن كل المبانى الأخرى. وهذه القاعة ذات سقف مرتفع ، وطاقات مستديرة عالية موجودة تحت السقف مباشرة ، تشبه أبراج الحمام ، وتشبه أيضا المعابد الفرعونية ، لأنها تكون دائماً رطبة حتى فى الصيف . وفى هذه القاعة آثار الدير من اللوحات والنباتات المرسومة على أخشاب قديمة ، وعلى أحجار ، وعلى قطع من النسيج . أما السارد الطفل فهو يحب هذه القاعة حباً خاصاً ، ويحب الفرجة على محتوياتها ، كأنّ النص يستشرف مستقبله ، لأنه سيولع بدراسة التاريخ والآثار عندما يرحل إلى القاهرة .

هذه القاعة التى ترمز إلى الذاكرة ، بناها رجلٌ أجنبى لما رأى التماثيل واللوحات مهملة ، ملقاةً دون عناية ، معرّضة للتلف . ففى إحدى زياراته قرر أن يستقدم لها مهندساً من القاهرة ، ليقوم ببنائها على أسس حديثة مختلفة عن طرز المعمار السائدة فى الريف آنذاك . وهكذا وجدت التماثيل واللوحات ما يحفظها من التلف والضياع .

ويصوغ النص من هذا العنصر « بنية » لها سمات اللغز ، فمن الرجل الذى بنى هذه القاعة . المقدس بشاى يسميه « كب النور » أبو شعر سايح ، وأحد الرهبان يسميه « كبالور » وثالث يسميه « كلومبر » . أما الراوية فقد ظل يحاول أن يجد حلاً لهذا اللغز ، فاعتقد أنه قد يكون اللورد كرومر .

لكن النصّ يحل المشكل على نحو يمكن تفسيره تفسيراً آخر :

« غير أن المقدس بشاى كفّ عن الغناء فجأة مثلما بدأ فجأة ، وعاد إلى الابتسام والدموع لا تزال عالقة بعينيه ، وقال وهو يزرّ عينيه ، ويميل برقبته على عادته : ولكن ما رأيك أنّ اسمه بالفعل كب النور . قال لى المتنيح باخوم إن هذه الدنيا ظلام وإن النور هناك ، ولكن من يفعل شيئاً هنا » . [ص ٢٢] .

وهنا على المتلقى أن يتساءل عن معنى الظرفين « هناك » و« هنا » ، فإذا ربط بينهما وبين ما يقصد إليه النص من إيماء إلى أن الدير والقرية مساويان للوطن ، أصبح ممكناً قبول التفسير الذى يرى فى هذه البنية إشارة إلى اكتشاف شامبليون لحجر رشيد وبدء معرفة العالم بحضارة مصر القديمة ، ومن هنا دلالة استخدام العلاقة اللغوية « كب النور » الذى يعنى فى مستوى من مستويات العربية نشر النور وإشاعته .

ويتدعم هذا المنحى ؛ منحى الإيماء إلى علاقات المشابهة بين الدير والقرية والوطن ، بالمقابلات والتوازيات التى يقيمها النص بين عناصر الخطاب الروائى . سنشير إلى أمرين فى هذا السياق . أولهما المشابهة بين « نكسة » يونيو ٦٧ وانتشار قطاع الطرق فى القرية ، ولذلك لا نعرف أيها يقصد المقدس بشاى حين يقول مبشراً :

« هى ضربةٌ حلّت ببلدنا وستزول . ضرب الرب بلدنا من قبل سبع ضربات ، ثم كشف الغم . وستزول هذه الضربة بمشيئة الرب » [ص ١٢٨] .

وثانيهما ، إلحاح النص على تحدر القرية من جذر واحد وأصل واحد ، وهو الحديث المفضل لأهل البلد فى أوقات السمر . وفى هذا الإطار لا يمكن فهم حادثة الأسطول التى يتحدث عنها حربى والمقدس بشاى إلا بوصفها صياغة نصية لما يردده المصريون فى الثقافة الشعبية عن كرم أهل محافظة الشرقية الذى يصل إلى حد « العبط » ، من خلال حكاية تقول إنهم عزموا القطار ، أى ركاب القطار . والنص يشير إلى هذه الحادثة على نحو يشى برغبته فى إخضاعها لمتطلباته . فالمقدس بشاى الذى تتداخل فى شخصيته الغفلة مع الحكمة ، كثيراً ما يقع فى أخطاء فى سرد تاريخ القرية :

« ومن ذلك مثلاً روايته عن حصول عسران على رتبة البكوية . وكنا نحن أحفاده نسمع أنه أخذ البكوية بعد زيارة الخديوى للأقصر ، وبعد أن قدم له بعض الخدمات . ولكن المقدس بشاى يقول إنه حاز الرتبة لأنه عزم الأسطول المصرى على وليمة كبيرة . كان حربى يضحك ويسأله :

كيف عزم الخديوى الأسطول يا مجدس ؟ هل كان عندنا بحرٌ فى قريتنا ثم نشف ؟ فيؤكد أنه سمع ذلك من المتنيح باخوم الذى شهد الواقعة بنفسه ، وقال إنّ الموائد التى مدها عسرانٍ للأسطول كانت تمتد من القرية حتى الدير ، وإن الأسطول كان يلبس القصب ، وإن عسران ذبح كل ما لديه من مواش لإطعامه ، وجاء من الأقصر بطباخين وسفرجية : من « الونتر بالاس » نفسه ، وكانوا أيضا يلبسون القصب ، ولما سمع بذلك الملك عباس أفندينا أرسل إلى عسران بكوية ذهبية كبيرة . ومن ذهب هذه البكوية ، اشترى عسران الأراضى الكثيرة التى ورثها أولاده » [ص ٩٤] .

وإذا كان النص يومىء على هذا النحو إلى معان تحوّل المكان إلى رمز للوطن ، فإن تأمل نظام الشخصيات يدعم هذا المنحى أيضا ، لأننا يمكننا أن نرى فى الشخصيات ثلاثة أنماط ، هى : أولا الشخصيات التى يلتقى وجودها مع المكان واستمراره وتقدمه ، وهى الشخصيات الممثلة للخير مثل حربى وبشاى والراوية وفارس .. إلخ . وليس شرطاً أن تكون هذه الشخصيات من أبناء المكان ، فقد توجد شخصية من خارجه ، لكنها تلتقى مع خيره وتقدمه مثل شخصيات المتنيح باخوم وشخصية بانى قاعة التحف . ثم النمط الثانى وهى الشخصيات النقيض التى تمثل الشر وتعوق استمرار الحياة فى المكان مثل صفية والقنصل وحنين ، والنمط الثالث الذى يتوسط بين الموقفين السابقين مثل شخصية المأمور والعمدة والضابط . إن هذه الشخصيات تمثل الوطن بكل ما فيه من خير وشر وتقدم ونكوص ، لأن حركتها تحتوى الفعل البشرى بكل ما فيه .

ومعنى هذا أن المكان المكون من الدير والقرية يمثل فضاءً رمزياً شاسعاً ممتداً فى الزمن والمكان ، بحيث يصبح مساوياً للوطن ، وبحيث يجاوز وقائعيته بوصفه موضعاً وحيزاً . كما أن معناه أن بهاء طاهر لا يكتب « الحياة » فى قرية من جنوب مصر ، أو يصور صراع أهلها مع الطبيعة أو صراعهم مع نمط من القيم ، على نحو ما تصنع نصوص أخرى تلوب بتصوير الوقائع ونمذجته . صحيحٌ أن الفضاء واشٍ بمرجعه ، دالٌ عليه ، إلا أن هذا الوفاء يمثل جهد المنشىء فى خلق الارتباط بين الفضاء والأحداث ، كدحاً خلف الإيهام بتمثيله للحقيقة .

ـ ٥ ـ

إن سعى النص إذن إلى وضع نفسه فى أفق الاحتمال البنيوى والدلالى لا يعنى الوقوع فى أحبولة التجريد ، وتحويل الشخصيات إلى محض حوامل لأفكار منفصلة عن نظام النص ، وإلاّ أصبحنا مع خطاب يبتعد عن الأدب بقدر اقترابه من العلم أو الدعاية . والحق أن رواية (خالتى صفية والدير) نص حركته بالغة التعقيد ، ذلك أن هذه الحركة تتراوح بين العتامة الرمزية والوفاء لثقل المرجع الواقعى وحقائقه . ولقد رأينا آليات الترميز ، وعلينا الآن أن نتوقف لدى آليات مغايرة ، جعلت من النص فى وجه من وجوهه إنباءً عن مرجعه الثقافى والاجتماعى .

يبدأ فتح النص على مرجعه الواقعى التاريخى مع العنوان . فالسارد المتكلم فى النص برمته ممثلٌ للنسق القيمى والثقافى لجنوب مصر . ولذلك يتحدث عن البطلة ــ عدا استثناءات قليلة قد تكون لها دلالاتها ــ مسبوقٌ اسمها بكلمة « خالتى » ، ومن ثم يجىء العنوان « خالتى صفية والدير » فيتحقق : الإيماء إلى المرجع الواقعى أولا ، ونفى أىّ شبهة للابتذال ، ثانيا ، وفى هذا أيضا تدعيمٌ للهدف الأول ، ويتحقق ــ ثالثا ــ منح العنوان مزيّة الربط بينه وبين نمط من العناوين التى تنأى عن أى طبيعة تلخيصية مبذولة : صفية اسم لا شبهة فى دلالته الثقافية ، إذ هو اسم إحدى زوجات نبى الإسلام ، كما أنه اسم لعمته الأثيرة ، ووضع الاسم فى قران واحد مع علامة لغوية ــ الدير ــ مثقلة بالدلالة الدينية فى المسيحية ، يخلق لبساً دلالياً ، يحّرض على فضه ، وهو لبسٌ لا يمكنه مجاوزته إلا بعد قراءة الرواية . إن القارىء لابدّ له من مواجهة هذا اللبس الدلالى عبر تأويله ، والدهشة أمام العنوان ثم مجاوزتها ، كلاهما تسليم بمنطق اللعب الذى يمارسه الكاتب .

وقد ظل النص حريصا على بث علامات منبئة عن مرجعه بطرائق عدة . ومن خلال البنى اللغوية ظلّ يؤسس آليات

انفتاحه على المكان والزمن ؛ فهو يحرص على ذكر النطق الصعيدى للكلمات ، وبخاصة حين تتحدث شخصيات المكان المتجذرة فى حيزه ، لا من خلال الحوار وحسب ، بل من خلال الوصف والسرد أيضا ، على نحو ما رأينا فى الإشارة إلى النطق الصعيدى لكلمة « القلايات » . وقد أشرنا من قبل إلى وظيفة محددة للجوء إلى أنا المتكلم السارد ، وهى وجود لغة شارحة للغة المكان ، حيث يقوم السارد بشرح الدلالات المتعددة لعبارتى « جبر يأخذهم كلهم » و « بحر » ، حيث يلفتنا إلى الثقل الدلالى للكلمة الأخيرة بوصفها منبئة عن نظرة أهل المكان إلى الشمال بوصفه مقراً للسلطة .

ولا يقف بثّ العلامات المنبئة عن المرجع لدىٰ الإصرار على اللكنة ، أو شرح العلامات اللغوية اللصيقة بالمكان ، بل تتجاوزه إلى الحديث ، الذى يلوح استطراداً بريئاً ومجانياً ، لكنه فى الحقيقة يومىء إلى الأيديولوجيا المحايثة للمكان . يشير النص إلى نظرة المكان للمرأة ، وإلى وضعيتها فى هيراركيته ، بوصفها فى مرتبة أدنى منْ مرتبة الرجل ، من خلال استطراد يلوح محض ثرثرة تكمل المشهد ، فالسارد وأخواته البنات يشتركون فى إيصال هدايا العيد من الكعك والغريّبة إلى أقارب الأسرة وأصدقائها وجيرانها . وفيما تختص البنات بإيصال الصوانى ، يقوم الذكر الوحيد بإيصال الهدايا المهمة ، التى توضع فى علب بيضاء ، يسهل الإمساك بها ، وتتميز بعدم تعرضها لخطر السقوط من حاملها :

« كان ذلك يعفينى من الأخطار التى تتعرض لها أخواتى حين تسقط الصينية من إحداهن فى الطريق ، فيتهشم الكعك ؛ وتتفتت الغريّبة الثمينة وسط التراب ، وترجع بذلك كله باكية إلى البيت ، فتتلقاها أمى بالصفعات والركلات بسبب عماها الحيثى ، وهى تنعى بختها المائل فى خلفتها السوداء من البنات »[ص ٨] .

وبرغم إلحاح النص على تحدر كل أهل القرية من أصل واحد ، وإيمائه إلى تعاضدهم وتكافلهم ، وبرغم اللغة الواشية بحب عميق للمكان وأهله،إلا أنّ النصّ قادرٌ على الإفلات من هيمنة هذا الحب ، ورؤية الجوانب الأخرى السالبة فى الجماعة ، بل يمكنه أن يتكىء على المفارقة ، ليفجّر سخرية حانية منهم :

« صحيح أنّ من عيوب قريتنا (الفشخرة) . وقد تجد فى بعض جلسات المزاج من تدور رأسه بينما تدور الجوزة بين الأيادى ، أو من يكتسب الجرأة عندما يشرب فى الحجرة الخلفية من بقالة عم رزق كأسين من عرق البلح أو (البلح) كما يسمى فى قريتنا ، وساعتها يتحدث عن أنه نادمٌ لأنّه أنفق فى زيارته الأخيرة لمصر عدة مئات من الجنيهات بسبب سهره كل ليلة مع بعض أصدقائه من القاهريين ، ومنهم ضباط فى مجلس الثورة . وقد تجد من يقول لك إنّ لديه فى ذمة البك القنصل الشىء الفلانى ، ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدد أحزان صفيّة . وقد يصل الأمر حين تتقدم السهرة بأن يتظاهر أحدهم بالحزن وهو يضع رأسه بين يديه قائلاً : إنّه لا يعرف من أين يأتى بالفدية للمطاريد لأنهم أرسلوا له بالذات يطلبون مبلغ كذا . ولكن الجميع كانوا يعرفون أن تلك محض أوهام تطير مع الدخان ، وأن على كل واحد أن يغفر لأخيه ، لأنه إن لم يكن قد قال اليوم ما يرفع من قدره أمام سامعيه فسيقوله غداً »[ص ٩٧] .

ومن الواضح أن هذا النمط من السخرية يشير إلى صراع النص مع نفسه للانفلات من المشاعر ذات النفحة الرومانسية ، كما يشير إلى سعى النص إلى التخفيف من التجريد ، من خلال الإشارة إلى جوانب سلبية ، تجرّد الشخصيات من مثاليتها ، وتشدها إلى أرض الواقع الكثيف المتناقض . وعلى مستوى آخر يقوم السارد ببث علامات كاشفة عن أيديولوجيا المكان من خلال التقاط عناصر شديدة الصلة بالمرجع . إن صفية،بوصفها داعية إلى الثأر لزوجها المقتول ، تستعير من حيوان أخصّ صفاته لتلصقها بحربى ، فهى تدعو حمارها باسمه،لكن الشيخ الد الراوية يغضب غضباً هائلاً بسبب ذلك ويعاتبها .

« تفادى أبى الإجابة على هذا السؤال ، وقال بلهجة هادئة : الذى قتل أباه يا صفية رجلٌ لا حمار ، وكأنها لم تفهم فقالت : رجل ؟ » [ص ٧٣] .

وليس مهماً لنا دلالة سؤال صفية الاستنكارى الواشى باللبس ، لعل حربى لم يعد رجلاً ، أى قادراً على الحب أو الفهم ، بعد أن انتظرته زوجاً فجاءها رسولاً لعجوز سيضطر لقتله يوما ، أو لعله صار فى نظرها ـ وهى تقول هذا فى موضع آخر ـ قد أصبح « حُرمة » بعد أن احتمى من امرأة بالنصارى . المهم فى سياقنا الآن ، أن إطلاق الموتور على غريمه اسم كائن من مرتبة دنيا ، سعىٌ إلى التحقير ،وهو أيضاً ـ على مستوى دلالة العناصر التشكيلية ـ إنباءٌ عن أيديولوجيا المكان ؛ الأيديولوجيا التى تهيمن فى حيز مغلق لم يُخترق بعد بأيديولوجيا أخرى مناقضة . إنها أيديولوجيا شعبية منحدرة من أنماط اجتماعية وثقافية غابرة ، حيث يعتقد الناس أنهم حين يخلقون رموزاً لأعدائهم ، فهم بذلك يمارسون فعالية حقيقية ، لأن الرمز ينتقل إلى المرموز إليه ، فتحل صفاته فيه ، على نحو ما كان يفعل الصياد البدائى حين يصرع الحيوان المنشود فى رسم أو أغنية أو رقصة ، معتقداً أنه بهذا سوف يتمكن من صيده فعلا . إنها أيديولوجيا قديمة تقيم علائق وهمية بين الأشياء ، فى سياق مثقل بأصداء السحر والخرافة . والنص يشير إلى هذه الأيديولوجيا الفاعلة فى المرجع الواقعى ، حين يذكر أن الكارثة التى أصابت البلد (النكسة على مستوى الوطن/انتشار قطاع الطريق على مستوى القرية) سببها النجاسة بعد إسراف الناس فى شرب الخمر (عرق البلح) الذى يبيعه رزق . والنص هنا لا يفعل سوى التقاط عنصر واقعى من التاريخ المصرى المعاصر ، ثم يقوم بدمجه فى خطابه . فقد راج فى بعض مستويات الأيديولوجيا المصرية التفسير نفسه بعد الهزيمة المروّعة فى نهاية الستينيات .

ويتجلى سعى النص إلى الانفتاح على مرجعه فى تصويره للمطاريد ، بوصفهم يشكلون مؤسسة نابعة من شرائط مجتمع جنوب مصر وعلاقاته . وتلوح هذه المؤسسة فى الخطاب الروائى ضرورية ، لنهوضها بوظائف معينة فى مجتمع لم يخترق بعد بقيم التحديث الرأسمالى . فعلى حين تمثل هذه المؤسسة فى الوعى التحديثى صورة خاصة من صور الجنوح والخروج ، ويقوم النص بصياغتها من منظور مغاير ، فيتبدى وجودها ضروريا لأداء أدوار محددة ووظائف لصيقة بالتكوين التاريخى نفسه ، وهى وظائف تعجز عن النهوض بها المؤسسة الحديثة التى يومىء النص إلى أنها غريبة عن هذا التكوين ، عاجزة عن التكيف مع النسق القيمى . أما هزيمة يونيو التى تمثل عنصراً لافتاً لدى كثيرين من كتاب « جيل الستينيات » فقد وظفها النص لأغراض عدة ، فهى أولاً محدد مهم من محددات الزمن المرجعى ، وهى ـ ثانيا ـ عنصرٌ من العناصر المحققة لاحتمالية النص ، إذ يقيم النص مشابهة بينها وبين انتشار قطاع الطريق فى القرية ، وهى ـ ثالثا ـ أداة للكشف عن طبيعة سلطة يوليو ، حيث يصوّر النص المفارقة الحادثة بين التنادى لتحرير الأرض ، والهلع من تسليح الجماهير .

« وهكذا اشتعلت الأقصر حماساً وتأهبت للتحرير كما فعلت فى الزمن القديم ، فقد أسمانا المأمور من قبيل التفاؤل « كتيبة أحمس » طارد الهكسوس . ولكن لما بدأنا الخطوة التالية ، أى عندما بدأ السيد حمزة يفكك أمام صفوفنا المنتظمة والمتنبهة أجزاء البندقية الكلاشنكوف ، ويشرح لنا تلك الأجزاء استعداداً للتدريب عليها ، جاءته التعليمات مقبلة من القاهرة بأن يخف يده قليلاً ويهدأ » [ص ١١٩] .

على أنّ كل هذه العلامات المبثوثة فى النص استهدافاً لتجاوز أحبولة التجريد تظلّ هيّنة التأثير فى تأسيس نظام النص ، إذ لم ترفدها آليات تقى الشخصيات (وبخاصة الأساسية منها) من هذا الخطر ، بحيث لا تتحول إلى مجرد أمثولات وأفكار منفصلة عن النص . وفى هذا الإطار يمكن القول إن النظام الأساسى للشخصيات ينبىء عن صراع التجريد والتجسيد . لقد رأينا كيف تنقسم شخصيات الرواية إلى نمطين محددين ؛ نمط الشخصيات الشريرة ، ونمط نقيضها الشخصيات الممثلة للخير ، ويتوسط بين النمطين المتعارضين نمط آخر هو الشخصيات التى تقف خارج الصراع ، بعضها من محددات طبوغرافية المكان ، وبعضها عاجز عن التأثير فى الصراع على نحو ما أوضحنا سابقا . بيد أن مثل هذا التعارض لا يعنى اننا

إزاء شخصيات صيغ ، أو مجرد تمثيلات كنائية ، ذلك أنّ كل شخصية تشكل طبقات من المعانى ، فهى أقرب إلى الاستعارة التى يمكن أن تتعدد تأويلاتها بقدر ابتعادها عن التمثيل أو الكناية ، حيث الانغلاق على دلالة وحيدة ، هى لازم المعنى .

إن هذا يعنى أن الشخصيات تنطوى على تعارضات ، فهى مثقلة بالمعانى والتعقد والتركيب . لأن النص يعلن منذ بدايته عن ميثاق محدد ، وهو كتابة الواقع ، ومن ثم فلابد من إنتاج شخصيات لها ثقل هذه الواقع وكثافته . والبعد الوقائعى بالغ الوضوح فى موقفين ؛ أحدهما خاص بحربى ووالد الراوى ، وثانيهما خاصٌ بفارس . فبرغم أن حربى والشيخ يمثلان التصدى لشر صفية وزوجها ، إلاّ أن هذا التمثيل نسبى ، فهما فى النهاية نتاج شروط اجتماعية وثقافية تشدهما إلى القيم السائدة فى بنية المجتمع . لقد علم الشيخ أن حربى قد مارس عملا يدوياً مع المقدس بشاى فى حديقة الدير قتلاً للفراغ ، فما كان منه إلا أن أسرع إليه وألقى عليه درساً قاسياً فى ضرورة ترفع السيد عن العمل بيديه . هكذا ليس كون الشيخ داعية للسلام ونبذ العنف معناه التنازل عن كونه رجلاً من « مساتير » القرية المختلفين عن عامتها وفقرائها . أما فارس الذى ينزع النص إلى صياغته من خلال استلهام الأبطال الفولكلوريين فى السير الشعبية ، فيحمل فى داخله تعارضات تنقذ شخصيته من أن تكون مجرد صيغة تجريدية . ولذلك يتحول إلى وحش قاتل حين يرفض أحد التجار دفع الفدية المطلوبة للمطاريد ، فذهب إليه بمفرده :

« فى عز الظهر . ولما رآه التاجر مقبلاً نحوه كالداهية فرد ذراعيه مرحباً ، وهو يقول : أهلاً بمعلمنا وتاج رأسنا . ولكن فارس لم يرد . . دخل المحل وأمسك الرجل من شعره ، ثم دغ رأسه على العارضة الرخامية كما يدغ فحل البصل . قيل هى خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخام متهدل الذراعين يشرّ الدم من رأسه على الأرض . ثم جلس على مقهى قريب وراح يدخن الشيشة فى هدوء ساعة أو نحوها دون أن يجرؤ أحد على دخول المحل ليعرف إنْ كان الرجل حيا أو ميتاً » . [ص ١٠٢] .

وهكذا نرى أن دغ فارس لرأس تاجر البقالة ، وتوبيخ الشيخ لحربى ، حدثان ينهضان بمهمة محددة ، هى منح شخصية كليهما ما يثقلها من التعارضات ، لخلق توازن بين حمولتها الرمزية وعناصر الوقائعية . وهو أمر يصيب الشخصيات جميعاً ــ عدا شخصية حنين التى تشكو ثقل ما حُملت من معانٍ مجاوزة لحضورها الشاحب ــ مما جعل النص حمال أوجه ، وجاوزه أحبولة التجريد . إن وعى الكاتب بتوازن الرمزى والوقائعى ، جعله يقوم بتنمية نصه ، استهدافاً للتعدد البنيوى والدلالى ، بدءاً من العلامة اللغوية مروراً بالحدث والشخصية والزمن والمكان ، حتى الأسماء نفسها ، فتأمل استراتيجية بناء الشخصيات يقود إلى وعى حاد بضرورة كسر النسق فى لحظة بعينها ، ومن ثم يتم كسر نسق الترميز فى اختيار اسمين معينين للبطلين ، ذلك أن المعنى فى اسمى صفية وحربى ، يتناقض مع ما نعرفه عنهما ، وكأن هذا الاختيار أحد أشكال المفارقة ، التى استخدمها الكاتب طوال نصه وبأشكال عدة .

وإذا استجبنا للعبة العلامات ، أمكننا أن نجد أكثر من تأويل لما نقرأ . لقد قمنا بقراءة الرواية فيما سبق فى ضوء سياق معين ، وتحت تأثير عناصر وعلاقات ، بدا لنا أن بالإمكان تنميتها وتوجيهها ، ومن ثم قرأنا صفية فى سياق يقيم علاقة مشابهة بينها وإيزيس ، فافترضنا أن النص يقوم بممارسة تأويلية للأسطورة المعروفة . إن إيزيس ــ هنا ــ هى إيزيس أخرى أو على وجه الدقة إيزيس المعكوسة ، فخلف صراع الحب والكره والحياة والموت ، ثمة ما تكشف عنه علامات النص وشقوقه وأنظمة علاقاته ، من أيديولوجيا محايثة فيه ، أعنى أيديولوجيا الخلود فى الوطن ؛ خلود الناس من أقباط ومسلمين فى وطن عجوز ، موغلٍ فى عراقةٍ ، أضحت قرينة التاريخ نفسه .

لكن هذا التأويل لا يعنى الرغبة فى إغلاقنا للنص ، بل قد يعنى العكس تماماً : التحريض على قراءة مغايرة لنص مكتنز بالدلالة ومفتوح على التعدد البنيوى والدلالى . وبالفعل يستطيع الوعى المولع بالبحث عن علامات طابعها وقائعى أن يلوذ بقراءة أخرى ، من خلال التركيز على العناصر التى تتوازى مع عناصر العتامة الرمزية .

- ٦ -

كتب بهاء طاهر روايته (خالتى صفية والدير) بعيداً عن مصر ، حيث يعيش منذ سنوات عدة فى جنيف . إنه إذن يكتب عن الوطن من خارجه ، وللكتابة عن الوطن من الخارج ، وفى ظل شروط معينة سماتها . ذلك أن الرحلة إلى الغرب الآخر تضع الكاتب فى موضع بعينه ؛ موضع له سلبه وإيجابه . إنه يكتب فى ظل شروط الآخر المتقدم الذى يتبدى فى مرايا الوعى مزدوج الصفة ، نمطٌ من التقدم يهفى إليه ، لكنه فى الوقت نفسه « الغير » الذى غزانا فى عقر دارنا ، وجعل من بلادنا محض توابع له غير قادرة على الانفلات من سحره وشره فى آن . إن الكاتب العربى الذى يكتب عن وطنه فى ظل هذه الشروط ليس هو الكاتب نفسه لو كان يكتب عن وطنه من داخله . ثمة التحرر من ربقة المكان وشروطه ، مما يجعل العين مركبة ، والنظرة متحررة ، ولكن ثمة أيضا الشعور بالعراء ، والنفى والإقصاء . فبهاء طاهر لم يرتحل إلى الغرب عبثاً أو سياحة أو ـ حتى ـ طلباً لثقافة الآخر ، وإنما رحل لأن الوطن ضاق به ، ومؤسسات السلطة حاصرته بالاتهام :

« كانت التهمة تختلف من وقت لآخر لكى تكون مؤثرة إلى أبعد حد . ففى وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكى والفكر « التقدمى » كنا « وجوديين وسلبيين » ولما انتهى الاتحاد الاشتراكى والتقدمية أصبحنا شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولى . كل التهم كانت تصلح بشرط ألاّ نصل إلى المؤسسة وألا نصل إلى الجمهور »[الشهادة المرفقة بالرواية] .

ولكى يجاوز الكاتب مأزق المنع والإقصاء ، عليه أن يحول النفى إلى مزية ، بتحويل الكتابة إلى ضد شرس للغياب ، لتصبح خلاصاً بالمعنى الفلسفى للكلمة . إنها إذن تؤجج التحدى وتغذّيه ، فتكون استحضاراً للوطن ، وتأملاً فى واقعه ، وتاريخه ، وأناسه ، ورموزه . وأساطيره ، استهدافاً للوصول إلى الجمهور الذى عاقته المؤسسة عن الوصول إليه .

بيد أن حالة الإقصاء على النحو الذى يعيشه بهاء طاهر تخلق علاقة غير مبرأة من الحنين الذى ينتقل إلى النص ، فتجىء اللغة مبطنة بتوق رومانسى ، الى هذا الوطن البعيد فى الزمن والمكان .. إن الحنين الى الوطن ماثل قار فى كتابة بهاء التى أنتجها فى إهاب شروط الإقصاء السابقة . حنين يخايلنا ونشعر به ، لكنه لا يواجهنا فى جلاء بحيث يسهل القبض عليه باليدين ، وبإمكاننا أن نجده فى (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) ، كأنه شىء مبثوث محايث لحركة الشخصيات ، ولغة الوصف ، والسرد ، والحوار .

بيد أننى أزعم أنّ حالة الإقصاء هذه ، قد تكون عاملاً مهما لافى آليات تكوين الخطاب ، بل فى اختيار « موضوع » دون آخر ، وفى تنظيم رؤ ية هذا الموضوع . فليس مصادفة أن يكتب اثنان من أجهر كتاب الستينيات عن موضوع واحد هو علاقة المسلمين بالأقباط وهما خارج الوطن . لقد كتب عبد الحكيم قاسم (المهدى) ثم كتب بهاء طاهر (خالتى صفية والدير) عن الموضوع نفسه ، وفى ظل الشروط ذاتها .

أيمكن تفسير ذلك فى أن الوجود خارج الوطن يجعل المرء فى حالة أشبه بتلك التى يصفها الشاعر بقوله : « سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا » أم أن هذا الوجود يصيب صاحبه بنوع من الهلع ، خصوصاًأن اتصاله بالوطن فى مثل هذه الشروط يكون عبر وسائط ؟ مهما يكن الأمر لا يمكن لنا أن نغض النظر عن هذه العلاقة وما ينتج عنها من نتائج وآثار .

ومن الواضح أن تأثير الوسائط بين الكاتب ووطنه يجعل شعور الكاتب المنفى حاداً بما يجرى فى وطنه . وهو أمرٌ بالغ الوضوح فى مشكلة الخلاف الدينى الذى تعانيه مصر . فقد دأبت أجهزة الإعلام الغربية على الاهتمام بما يدور فى مصر ، وبخاصة بعد بروز دور الجماعات السياسية الرافعة لشعار العودة إلى الإسلام كما أنتجته العصور الوسيطة ، ودعوتها إلى التعامل مع جزء من سكان الوطن بوصفهم مجرد ذميين لا مواطنين ، وما ينذر به هذا المسعى من نشوب اقتتال طائفى يهدد لحمة الوطن التاريخى . فى هذا السياق ، يلوذ الكاتب المقصى بعوامل المقاومة ، ويحاول صياغة أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . ومن هنا تلوح صورة الوطن فى مثل

هذه النصوص ، وهى تعانى صراعا بين الصورة الواقعية التاريخية وصورة الوطن الرومانسى كما سوف نرى الآن .

لقد رأينا أنّ الخطاب الروائى يستخدم سارداً متكلما شاهداً على الأحداث ، وأحيانا مشاركاً فيها بقدر لا يُستهان به . وبرغم أننا لا نستطيع القطع بأن وجود « أنا » المتكلم يعنى تجربة ذاتية ، إلاّ أننا ــ فى النهاية ــ لا يمكن أن نغض النظر عن دلالة استخدام هذه التقنية . وقد أشرنا إلى ما تحقق من مزايا نتيجة استخدامها . أما الآن فنحاول الوقوف إزاء بعض دلالاتها .

تجعل « أنا » المتكلم المسافة بين الساردولغته أقرب من المسافة بين السارد ولغته فى حالة منظور آخر ، فهى تمكّنه من التصرف فى الزمن تصرفاً ينأى به عما لا يستطيع سرده عبر استخدام ضمير الغائب . فيستطيع المراوحة بين الإيجاز ، والمشهد ، وتمنحه فرصة عدم التعرض لمسرحة أشياء قد تكون خبرته بها محدودة ، فلا يكشف عن جهله . ومن المعروف أن معرفة بهاء طاهر بجنوب مصر تظل فى النهاية معرفة من نوع خاص لأنه يعرفه من خلال معرفة آخر هو والدته .

« ولم أعش أنا فى القرية إلاّ فى إجازات قصيرة . ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات ، فقد كانت قريتى هى أمّى » [ص ١٤٦] .

وبرغم أن الكاتب يقول لنا إنه يعرف أدق التفاصيل ، إلا أنه يدرك ما فى هذه المعرفة من ثقوب ،ولهذا ينبهنا إلى أنه قد اخترع الأحداث اختراعاً . صحيح أن أمه كانت قادرة عبر حكاياتها أن تنقله إلى فضاء الجنوب ، إلا أنها بوصفها ابنة لهذا الجنوب ، وابنة لعلاقاته وقيمه ، لم تكن قادرة على أن تطلعه على أدق التفاصيل ، أعنى أن ثمة أصداء وروائح ولكنات لا يمكن معرفتها إلا لمن عاشها حقاً وصدقاً . ونص بهاء الذى بين أيدينا يكشف عن نوع هذه المعرفة،فلم ندخل إلى الحياة الخاصة لصفية وحربى أو غيرهما . ولعل سبباً من أسباب تجنب هذه الحياة يمكن تفسيره فى أنّ الكاتب لم ير الحياة السرية ولم يعشها كما عاشها أصحابها فى الجنوب .

على أيّ،حال ثمة أسباب تصل بين السارد الذى يستخدم « أنا » المتكلم فى نص الرواية وبين الكاتب.فكلاهما ــ السارد والكاتب من جنوب مصر . وكلاهما قد انفصل عنه : السارد برحيله إلى القاهرة والكاتب برحيله الى جنيف . وكلاهما مهتم بدراسة الماضى ، السارد درس الآثار ، والكاتب تخرج من قسم التاريخ بكلية الآداب . أما والد السارد فهو أزهرى ، يؤم الناس فى الصلاة ، ويلقى عليهم خطبة الجمعة ، على حين كان والد الكاتب أزهرياً ، يدرّس اللغة العربية بعد تخرجه من دار العلوم ؛ أى أن كلا الرجلين موجه دينى بشكل من الأشكال . لكن وجود هذه الأسباب التى تصل بين الاثنين لا يجعلنا نلغى الفروق الجوهرية بينهما التى ترتد إلى اختلافهما بوصف الأول شخصية ورقية ، بينما الثانى ، أى الكاتب ، رجلٌ منتج للثقافة . إننا إذن لا نسرف فى الربط بينهما ، فليس السارد إشارة الى الكاتب ، وإنما نقول إن وجود هذه الأسباب يقلل من الحرج الذى قد يحسه الناقد حين يرى فى السارد خبرة الكاتب ، وعدم خبرته فى آن ، وحين يلمح فى أحدهما ما يصله بالآخر .

ولقد وسم تنظيم السرد من خلال « أنا » المتكلم الخطاب الروائى بمسحة ذاتية غنائية ، بحيث يشعر القارىء بالحنين مبثوثاً فى كثير من ثنايا النص . وتتضح السمة الذاتية فى بناء السرد الذى ينهض على زمن خاص ، كأننا نتحرك فى زمن واحد ، انهارت الفروق بين لحظاته ، فهى تتوالى لا على أساس منطقى علّى ، ولكن على أسس مرتبطة برؤية الذات لدلالة الحدث . أى أن الذات تعيش الحدث أو تشهده ، فيذّكرها بحدث آخر ، فتستدعيه لتضم حدثا إلى حدث ، وتربط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يلقى بالأضواء عليه . ولأن هذه الذات ليست محايدة بإزاء ما تسرده ، فهى لا تكتفى بالتأمل فحسب ، بل تتجاوزه إلى الرثاء أو السخرية ، وسندرس مقطتفين يتضح فيهما كيف يكشف الحنين إلى الوطن عن نفسه من خلال لغة السرد .

يصلنا حدث اعتداء البك القنصل على حربى ثم مصرعه على نحو يؤكد هذه المسحة الذاتية :

« ولكن ليت الأمور كما قال أبى وقفت عند هذا الحد ، وليت أمّى لم تحمّلنى يومها الغداء إلى بيت حربى المجاور للحقول . أذكر ذلك اليوم الذى مضت عليه كل تلك السنين وكأنه بالأمس . أذكر أنه كان يوماً شتويا جميلاً دافىء الشمس ، كأنه الخريف الذى تخفّ فيه وقدة الشمس ، وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب والزوابع . وكان يوماً جميلاً لأن زرع العدس الذى تغطى سيقانه القصيرة الخضراء الحقول فى الطريق تمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزينت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة بحراً ذهبياً يحرك النسيم موجاته برقة ، ويحمل رائحتها الغضة الهادئة التى ظللت عمرى كله أحبها واسترجعها بعد أن بعدت تلك الأيام .

ولماذا كان ذلك اليوم الجميل الرائق هو الذى حدث فيه كل شىء .

كان حربى قد تمنى على بنت والده أن تعد له فطيرة لبن بيديها ، فأعدتها وأرسلت معها لقمة غداء ، جلسنا نأكلها أنا وهو أمام بيته الملاصق للحقول بالقرب من ظل نخلة عالية . ووسط تلك السكينة رأينا على البعد عربة البك القنصل ، العربة (الفورد) الكبيرة الحمراء تتقدم ببطء على الطريق البعيد وهى تلمع فى الشمس ، يراها حربى مثلما أراها ولكنه يحنى رأسه على لقمته ولا يتكلم : فقط تحتقن البقعتان الحمراوان فى خديه ويغشى الحزن عينيه . ثم تطن العربة وتئز وهى تقترب من أول الحقول فينقبض قلبى حين أرى بابها يفتح وينزل منها حرس البك من الرجال الغرباء وبنادقهم فى أيديهم . ثم ينزل البك مرتدياً بذلته الكاملة وطربوشه كالمعتاد ، فى يده عصاه ذات المقبض العاجى المطعم بالذهب يتقدم من الحقل الذى نجلس عنده يحفّ به حرسه . لا يمشى هو ورجاله على شريط الأرض المحاذى للقناة بل يخوضون بأقدامهم فى الزرع ويدوسون النبت والزهر . ويترك حربى غداءه ، ويقف طويلا وشامخاً وهو يقول : مرحباً يا خال . لا يرد البك عليه . يتقدم منى وأنا أقف بجوار حربى ويضع يده على رأسى يسألنى وهو يبتسم كيف حال أمك وأبيك ؟ اذهب وقل لهما أن يعدا الشاى لى وللرجال . ولكنى لأول مرة أخاف منه ومن ابتسامته ومن أسنانه الصناعية وهى تبرق وسط وجهه الأسمر . أجرى مبتعداً وأقف إلى جوار حربى ، أكاد ألتصق به وأنا أسمعه يكرر مرة أخرى مرحبا يا خال ، شرفت بلدك وأرضك . وقبل أن يدرك حربى أو أدرك أنا أى شىء ، يكون البك قد مدّ يده فجأة بصفعة على خد حربى ارتج لها طربوشه وارتج لها جسده العجوز كله وهو يصيح بصوت مشروخ لم أسمعه منه من قبل « تعرف الأدب ياكلب ؟ » ولم تفلح يد البك الرخوة حتى فى أن تجعل رأس حربى تهتز ، غير أنى أحسست بجسمه كله يتوتر للأمام وكأنه سيندفع بهذا الجسم الفارع نحو البك فيطرحه أرضاً ولكنه فجأة أحنى رأسه وقد غاب الدم من وجهه كله ، وقال : حقك يا بك . أنا ابنك وخادمك . إن كنت قد أخطأت فمن حقك أن تؤدبنى اقتلنى إن شئت ، أما أنا فلن أغلط فى حق والدى » [ص ٥٣] .

ولن نقوم باقتباس المشهد بكامله برغم مركزيته فى تنظيم النص وتأسيس دلالاته ، بسبب ضيق الحيز . سنكتفى بهذا القدر الدال للإشارة إلى فكرتنا دون الإسراف فى التخليل . وكما هو واضح فإننا بإزاء لحظتين متعاقبتين متغايرتين فى آن . إحداهما تمهد للأخرى فيما تتضاد معها ، فنصبح على شفا الميلودراما . والسارد ينظر إلى الحادثة من بعيد ، كأن ذاكرته تدخل فى صراع مع الزمن . الذاكرة تريد تثبيت اللحظة وإفرادها بينما يفعل الزمن فعله الموضوعى فيها . ولذلك يصلنا الحدث كأنه قد ثبت خارج الزمن وأفرد ، وحمل بدلالات من البهاء المجاوز لوقائعيته . ومن ثم فإنه محاطٌ بإطار من المتممات التى تشارك فيها الطبيعة ، فتسخو بنفسها وتمنح المشهد رقته وعاطفيته ، فنغرق معه فى سياق من الألوان والروائح والأصوات . وهكذا ، نجد الطبيعة فى قمة عطائها كأنها فى عُرْس ، ومن ثم يتمهل السرد حتى ليكاد أن يصبح وصفاً محضاً ، وتتعاون الأوصاف المتتالية المنتمية إلى حقل دلالى بعينه ، مع المجازات ، مع صيغة ليت المثقلة بالحنين والبكاء ، المتصلة بالتعديد الجنائزى السائد فى الجنوب ، يتعاون هذا كله فى خلق أفق انتظار ، ما نلبث أن نلجه مع لكن الاستدراكية ،

حيث ندخل إلى فضاء وحشى متفارق مع العرس الطبيعى الذى بدىء به المشهد ، كأننا نغيّر فضاء بفضاء ، فبدلاً من فضاء يسوده الهدوء والشباب والطفولة ، نجد أنفسنا مع فضاء ضد ، حيث تقتحم قوة شريرة الحيّز ، وتحتازه لصالحها ، نافية الفرح والبهجة . وتشعرنا المفارقة بين الشاب والطفل الخائف من ناحية ، وبين العجوز بأسنانه الصناعية ويده الرخوة وأعرابه المدججين بالسلاح ، من ناحية أخرى ، بأن قوة الشر من البشاعة بحيث تستدعى صور الكوارث الطبيعية التى تدهس الزرع والزهور وتنتهك الآدمية

وهكذا لسنا فقط مع لغة مبطنة بالعاطفية المسرفة وحسب ، بل مع تنظيم للسرد وتنظيم لعناصره ينتج شعوراً « حاداً » بالميلودراما التى تشير إلى حنين يدخل فى صراع مع الرؤية الموضوعية . وإذا قرأنا خاتمة الرواية :

« أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا .
أن أحداً لم يعد يشعل الكلوب وأعرف أن الطريق إلى الدير قد أصبح مرصوفاً ، وأن كثيراً من السياح الآن يذهبون لرؤية آثاره كما كان المقدس بشاى يتمنى .

ويبعث لى واحدٌ من أبناء عمومتى دائماً برسائل عاتبة . يسألنى لم أقفلنا البيت وتركناه مهجوراً ؟ يقول إن الحيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم يصلح ، بل لابد وأن نبنى البيت من جديد .

ويقول لى إن من ليس له بيت يحاول أن يبنى بيتاً ، فكيف نترك نحن البيت يتقوض ؟ يلح علىّ أن أبنى البيت من جديد .

وحين أتلقى هذه الرسائل يرجع إلى ذاكرتى كل شىء مرة أخرى ، كما كان قبل ربع قرن . وأسأل نفسى إن كان ما زال هناكَ طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى . . .

أسألها كثيراً . . » [ص ١٤٤] .

تأكد لنا أننا بإزاء رثاء لأيام جميلة غابرة . وهو أمرٌ تؤكده رمزية البيت الذى هجر وتهدم ، ويدعمه الحنين الذى ينضح به المعجم اللغـوى ، والتـكـرار ، والتـكثيف الشعـرى ، والاستفهام . بل حتى طريقة الطباعة التى تقترب من قصيدة النثر .

لقد كانت البلدة (الوطن ؟) تحيا فى زمن خاص ممتد ، كأنها جزءٌ من سياق تاريخى سيّال ، عماده الاتصال والتدافع ، حتى حدث شىء مزق هذه الديمومة ، شىء يكاد يجاوز اللحم والعظم ، ويصل إلى لـلأعماق الموغلة المبثوثة فى الجسم والمحايثة لوجوده ، أهو إثم تاريخى اقترفه المكان ، وشارك فيه الماء والهواء والبشر ، أم هى طبيعة الزمن الذى يطوّح بكل شىء . إن النص مبطن بلهجة ممرورة رائية ، تفضحها النهاية ؛ نهاية النص التى تعنى نهاية كل شىء جميل ؛ فحربى وصفية والقنصل ووالد الراوية والمتنيح باخوم يموتون ، ويساق المقدس بشاى إلى حيث يساق من فقدوا عقولهم ، ويرحل الراوية إلى القاهرة ، وتتفرق الأسرة ، كل بنت مع زوجها فى بلد بعيد ، ومن ثم يُهجر البيت ويتهدم ، ويصبح الخراب سيد الموقف . كل شىء تغير إذن كما يقول السارد . وبإمكاننا أن ندرك نوع التغير من غناء السارد الشجى اللاعج ، فى نهاية الرواية :

« وأسـأل نفسى إن كان مـا زال هناك طفـلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى . . .

أسألها كثيراً . . . »

لقد كتب بهاء طاهر فى روايته صراعاً أبعد مـا يكون - فى ظاهره - عن علاقة المسلمين بالأقباط ، فلماذا ينهى النص

بهذه الغنائية عن هذه العلاقة التى لا تجابهنا فى روايته ؟ لسبب بسيط هو أن خلف صراع الحب والكره والحياة والموت هناك هلع الكاتب المنفى من وحش ، يحث الخطى نحو الوطن ، هو الفتنة الطائفية .

وحنين الكاتب إذن ليس خاصاً بالوطن، وإنما هو حنين مركبٌ ، لوطن ما وزمن ما ، زمن سابق كانت فيه الجذور واحدة والوطن واحداً . لكن الزمن انقلب ، فصرنا إلى زمن آخر ، تُمنح فيه أجمل الجميلات للعجوز العقيم ، فهو جدير بالمثل الشعبى الذى يتحدث عن النعجة السمينة التى يحوزها الكبش الفانى . ولذلك ، فإن انقلاب الزمن يعنى انقلاب السنين التى تأتى بالمصادفات : مصادفة انكسار الزجاج التى تشعل الحرب ؛ وسوء التفاهم الذى يجعل التقاء المحب بمحبوبه محالاً ويصبح الجمال وعاءً للموت ؛ والتعاسة جزءاً من نسيج الوجود ويتحول عرس الطبيعة إلى مقتلة ، ويأخذ الزواج إيقاع الجنازة ، ويصلب المسيح الذى عاش للألم ، ويتحول المبشر به والمكرز باسمه الى مجنون يهذى فى الطرقات . إنه إذن تغير مشوّه ردىء ، كتشوّه الأجنة فى البطون ، ومن ثم يلوذ الكاتب بحنين دامع إلى « الأيام الجميلة الغابرة » حيث الجذر الواحد ، والحلم الواحد ، والبراءة من الانقسامات ؛ وحيث الدين لله والوطن للجميع . ولهذا نفهم لماذا قام الكاتب بعكس الأسطورة . إن أسطورة إيزيس وأوزيريس تصوّر علاقة المرأة المحبة بالرجل المخصب ؛ أى علاقة مصر بنيلها ، أما هنا فإيزيس تهب العجوز العقيم طفلاً ، وتعدّه للقضاء على الخير ، فهل تبدّل الموقف حقاً ، هل تحولت إيزيس إلى أخرى نقيضة لإيزيس التى غناها التاريخ وبثّ فيها الحياة مراراً ، وهل أصبح أوزيريس كالنحلة العويلة التى لم تعد جذورها تمدها بالحياة ؟

إنها أيديولوجيا كتابة رجل ليبرالى ، يفرق من التغيير المشوّه ، ويرقب الوطن من منفى لم يختره ، فى وقت ملتبس ، فيكتب حنينه إليه ، لتنبئ الكتابة عن تناقض الأيديولوجيا مع نفسها .

التوظيف الأسطورى

فى تجربة القصة القصيرة
فى الإمارات العربية المتحدة

إبراهيم عبد الله غلوم

« كانت جميلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين جسد جبار كأنه تكوين إلهة أسطورية .. آسرة كما تأسر الفاضلة الإنسان المقموع .. كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، ورأسها يشبه تكوين رأس حمامة ، بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر ... »

ـــــ النشيد

مجموعة (عشبة)

لسلمى مطر سيف

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة الذهاب إلى تصور أساس ، يشغل كثيراً من تجارب الحداثة فى القصة القصيرة ، ليس فى الإمارات العربية المتحدة فحسب وإنما فى مجتمعات الخليج والوطن العربى عامة ، وخاصة بين قصاصى المملكة العربية السعودية والبحرين . وخلاصة هذا التصور أن حداثية الشكل القصصى لم تعد تعتمد على مجرد التقنيات المستوحاة من معطيات الثورة فى العلوم والمعارف والتكنولوجيا كما حدث حين استفادت القصة القصيرة من كشوف علم النفس ، وخاصة فى مجال نظرية التحليل النفسى ، أو حين استفادت من تقنيات السينما والتصوير ، ونحو ذلك مما انعكس على الطبيعة البنائية للقالب القصصى الحديث ، سواء اتصلت بالسرد والزمن واللغة والصراع أو اتصلت بالشخصيات والأفكار والموضوعات والتفاصيل الواقعية منتقاة أو متخيلة .

حقا لقد استطاع التجريب فى القصة القصيرة والرواية أن يؤصل قواعد جديدة لعناصر المبنى القصصى ، وأن ينجز إمكانات هائلة لخيال القاص ، وخاصة على صعيد معالجة الزمن والسرد واللغة : بواسطة توظيف تيار الوعى وإيقاعات الأحلام والأبعاد التشكيلية ، والمقاطع السريالية ، والفانتازيا والكوابيس والتصوير والشعر والتمثيل إلخ . . لكن رغم ذلك فإن ما ينجزه فى جميع هذه المستويات يثير كثيرا من مظاهر الاغتراب بين القصة والواقع تارة . . أو بين القصة والمصادر الجديدة التى يلجأ إليها القاص المعاصر كالسينما والتصوير والشعر والتمثيل والأحلام . . . إلخ .

وفى ظننا أن تلك المصادر ووسائط المعالجة الحديثة فى القصة القصيرة كفت عن أن تثير أشكالا جديدة تغنى خصوبة العالم القصصى . فهى باستثناء ما كشفته نظريات الفلسفة وعلم النفس لم تفجر طاقة قصصية جديدة بقدر ما ساعدت على تعميق صور التوظيف لتلك المصادر ، وأشكال المعالجة لها ، كما هو حادث مثلا فى تفجير استخدامات اللغة والتصوير .

لقد ظلت الطاقة القصصية الخالصة معزولة . لأن المصادر الجديدة التى يركب منها القاص المعاصر ذوقه وثقافته وخياله ، من سينما وتشكيل وتمثيل وتكنولوجيا إلخ . . . إنما هى مصادر مبتوتة الصلة بتلك الطاقة ، أو قل إنها مصادر غريبة عليها . إن الشعر الحديث مثلا لم يلجأ إلى مثل هذه المصادر فى ثورته الراهنة ، ومع ذلك فإن ما يحققه من تجديدات ، وما ينجزه من كشوفات مفجرة للطاقة الشعرية يشير إلى حقيقة أساسية ، وهى أن الحساسية الشعرية الجديدة لا تنبع إلا من الشعر ؛ إنها سلسلة متصلة لا تنقطع ما دامت لا تنجز تقنياتها إلا من تراكمات الطاقة الشعرية ذاتها .

ويشير ذلك إلى حقيقة أخرى تقابل ما ذكرنا ، وهى أن معظم ما تحققه القصة القصيرة المعاصرة من تطورات إنما تنجزه بواسطة التوغل فى تفجير طاقة القص . . وبوسائل ذات صلة عميقة بمثل هذه الطاقة ، كالقدرة الهائلة على كشف الواقع (الواقع يمثل مادة أساسية لطاقة القص) والقدرة الهائلة على توظيف التراث القصصى أو التاريخ أو الأساطير أو الخرافات إلخ . .

وتستقل هذه الدراسة بالفكرة السابقة ، ليس من أجل أحد المظاهر الجوهرية للتجريب فى القصة القصيرة فحسب ، وإنما من أجل تأكيد افتراض نظرى يتصل بمفهوم القصة القصيرة ، هو أن للتوظيف الأسطورى فى القصة حيوية متميزة تفوق جميع أساليب التوظيف الأخرى سواء اتصلت بالأشكال القصصية فى التراث أم اتصلت بأشكال المصادر التى أشرنا إليها .

ولو أننا حاولنا أن نحدد بشكل عام بعض الخطوط الرئيسية للتجليات القصصية الممكنة بواسطة الأسطورة فإننا سنراها فيما يلى :

أولا :
تعميق مكوّنات الخطاب الحكائى فى القصة القصيرة بعد أن تعرضت هذه المكونات للضمور والتباطؤ ، بل التلاشى وسط مشاغل القاص عادة بالتحليل السيكولوجى والذهنى ، والتوظيف السينمائى ، والتشكيل أو التقطيع السريالى ، ونحو ذلك من الإمكانات التى قللت من فرص إظهار الطاقة القصصية ، وعرّضت زمن الفعل الدرامى للتوقف ، أو الحذف ، أو التقطع ، أو التداخل .

ثانيا :
تعميق دلالة الزمن فى القصة القصيرة ، وإخراجه من إسار المطابقة الفيزيائية بأبعادها المعروفة (ماض ، حاضر ، مستقبل) وذلك لمواءمة نزعة الخروج عن العالم الواقعى ، وهى النزعة التى سيحرص عليها التوظيف الأسطورى المعاصر فى القصة القصيرة . وربما بلغت قوة توظيف الزمن الميثولوجى درجة عالية من الكثافة عند بعض القصاصين ، كالقاص البحرينى أمين صالح ، لدرجة أنها ستتحول إلى مكوّن جوهرى للمبنى القصصى ، خاصة فى حالات إلغاء نظام الأحداث المتسلسلة وصور تفاعلها فى عقدة أو حبكة ، وتألقها بدلا من ذلك فى شكل لغة سردية مكثفة لها زمنها الخاص الذى لا يطابق الزمن الفيزيقى بحال من الأحوال .

ثالثا :

إقامة نوع من التشابك المعقد بين مركبين لا يقود تشابكهما إلا إلى تفجير الطاقة القصصية ، وهما الواقع والأسطورة . فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر تدفقت عناصر الخيال القصصى ، وارتفعت درجة الحساسية التعبيرية للقصة وبلغت مرحلة الرمز والتجريد . ومن ثم تحررت القصة من سلطة « الواقعى » الخالص أو « الرومانسى » الخالص ، أو « الأسطورى » الخالص ، أو « الذهنى » الخالص ، أو « الفانتازى » الخالص .

وتشكل هذه التجليات مع ما تتفرع إليه مما يمكن أن ينتظم فى سياق التوظيف الأسطورى ، خصوصية للإبداع فى القصة القصيرة كما تساعد على إقامة نماذج بنيوية موصولة بتحديد الأنساق الاجتماعية المؤسسة للتجربة القصصية فى مجتمعات الخليج العربى[1] .

ويهمنا فى هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية فى الخليج ، ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجاربها ، عرضا تاريخيا ، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها ، وإنما من خلال الارتهان بالروح أو الظرف العام الباعث نحو التوجه إلى مستويات التوظيف الأسطورى . وهذا يعنى أنه ليس من الضرورة فى بحث خصوصية التوظيف الأسطورى أن توضع كل التجارب القصصية فى رقعة هذا البحث . كما أنه ليس من الضرورة أن تكون جميع القصص القصيرة ذات الصلة بالتوظيف الأسطورى موطنا للتحليل لكى تكون المقدمة النظرية صحيحة ومكتملة .

إننا نرى فيما نفترضه مجرد محاولة فى إثبات خصوصية العلاقة بين شكل القصة القصيرة وتوظيف عناصر الميثولوجيا ، ليس باعتبارها بعداً أو وسيلة ، أو وسيطا ،وإنما باعتبارها مفجرا للطاقة الدرامية المتفتحة والخيال القصصى المتحرر . ولا نزعم أن هناك حدوداً نهائية لمثل هذا الإثبات . بل إننا نعتقد أن الأجوبة الشافية لا تحسمها الهواجس النظرية مهما كانت واضحة ورصينة . إنها رهينة التجربة ، لا ينجزها أحد بعمق كما ينجزها أصحاب الممارسة فى إبداع القصة القصيرة .

من أجل ذلك سنستقل بدراسة خصوصية التوظيف الأسطورى فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية . وحيث إن هذه الظاهرة حديثة العهد فى عمر التجربة ، فإن من الطبيعى ألا تتجاوز العدد القليل من القصص . بل إنها لن تتجاوز ـ من حيث التجذر ـ تجربة الكاتبة القصصية « سلمى مطر سيف » فى مجموعتها (عشبة) التى صدرت عام ١٩٨٨ ، على الرغم من أن التوظيف الأسطورى قد اجتذب خيال عدد غير قليل من كتاب القصة القصيرة فى الخليج العربى ، كأمين صالح ، وعبد الله خليفة ، ومحمد عبد الملك فى البحرين . ومحمد علوان وعبد العزيز المشرى ، وحسن النعمى ، وجار الله الحميد ، وغيرهم فى المملكة العربية السعودية ، وأحمد الزبيدى فى عمان .

وينطلق اختيار هذه الدراسة مجموعة (عشبة) القصصية لتكون موطنا لتحليل ملاحظاتنا النظرية حول خصوصية العلاقة بين القصة والأسطورة لأسباب عدّة نوضحها فيما يلى :

أولا : انغمار هذه المجموعة بأجواء الأسطورة ، على نحو يثير الانتباه ، ويحرك الاستبصار النقدى نحو إطلاق الكثير من الأسئلة الخاصة بما نذهب إليه حول تجليات الأسطورة فى القص المعاصر .

ثانيا : استمرار التوظيف الأسطورى لدى سلمى مطر طوال قصص المجموعة ودون انقطاع يذكر ؛ الأمر الذى يقود إلى افتراض الكثير من الأفكار الخصبة الكامنة وراء تجوهر الأسطورة . وبغض النظر عما إذا كانت الكاتبة واعية بهذا الاستمرار والارتهان بما هو أسطورى ، أو ما إذا كانت غير واعية بذلك،فإن من الضرورى بحث ظاهرة مستقلة ، ومكثفة على هذا النموذج فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية .

ثالثا : لا يحتفى كتاب القصة القصيرة فى الإمارات بالحساسية القصصية الخالصة ، المركبة من التوظيف الأسطورى ،

بل إنهم يمرون عليها مرورا عابرا على خلاف ما صنعته كاتبة (عشبة) . ولا نرى فى هذا المرور العابر ما يعيب تجربتهم على وجه الإطلاق ما داموا لا يختلفون عن سلمى مطر سيف فى بحثهم الدائب عن موارد لخلق تلك الحساسية القصصية المغايرة . وإن كانت حالة العبور المتسارع بتلك الظاهرة تشير إلى عدم استقرار تجربة بعض كتاب القصة القصيرة ، كما عبرت عن ذلك ، وبقوة ، أول مجموعة قصصية تصدر فى الإمارات العربية ، وهى مجموعة (الخشبة) لعبد الله صقر أحمد . وخاصة حين دقت قصصها على موضوعة التمرد انطلاقا من ضمير يتذبذب باستمرار بين الذاتى ، والموضوعى ، والواقعى ، والخيالى المختزل ، والذهنى الغامض .

وقد يثير احتفاء إحدى كاتبات القصة القصيرة فى الإمارات العربية بتجليات التوظيف الأسطورى مواقف مضادة من سوء الفهم ، خاصة مع موجة النظر الضيق الذى يرى فى عدم التطابق بين العالم القصصى والواقع شكلا لتراجع الفكر ، أو تخلفه ، أو هروبه ، أو انفلاته وعدم انتمائه ؛ الأمر الذى يستدعى إقامة نظر نقدى مغاير ، ينحاز أولا وأخيرا لخصوصية الطاقة القصصية فى تجلياتها ، وتمذجاتها ، واتجاهات صيغها ، وإسقاطاتها المتبادلة ، سواء بين مركبى الأسطورة والواقع ، أو بين مختلف التركيبات الفنية التى يقتضيها القصّ المعاصر .

رابعا : تصب مشاغل كاتبة (عشبة) فى واحد من أكثر اتجاهات القصة الحداثية حيوية . أعنى الاتجاه بالقصة القصيرة نحو أن تكون صيغة لمركب متكامل يجمع بين عالمى الأسطورة والواقع . وهو اتجاه ضربت فى أرضيته طلائع القصة العربية منذ نجيب محفوظ ، مرورا بيوسف إدريس وجمال الغيطانى ، وصنع الله إبراهيم ، ومجيد طوبيا ، ويحيى الطاهر عبد الله وزكريا تامر ، وتامر تامر ، ومحمد خضير ، والطيب صالح وحنا مينا ، وعبد الرحمن منيف ومحمد علوان ، وأحمد الزبيدى ، وأمين صالح وغيرهم . بل إنه اتجاه ضربت فيه تجارب عالمية بعمق وخاصة فى آداب العالم الثالث ولدى جابريل غارسيا ماركيز ، وجورج أمادو وغيرهما .

من هنا كانت أهمية النظر إلى الكيفية المركبة بين الواقعى والخيالى الأسطورى لدى تجربة قصصية موصولة بالتجارب السابقة تأثرا وتفاعلا وهى تجربة سلمى مطر سيف .

تجليات الأسطورة

مدخل

ملامح التوظيف الأسطورى فى التجربة العامة

أشرنا فيما مضى إلى أن التجربة القصصية فى الإمارات العربية قد مرت مرور سريعا مع التوظيف الأسطورى . وفى مدخلنا لبحث تجليات الميثولوجيا نرى ضرورة تحديد حجم التجربة ، ليس من واقع المحافظة على السياق التاريخى لهذه الظاهرة فحسب ، وإنما من واقع تأكيد أمرين :

الأول : حيوية مشاهد الميثولوجيا ، وتميز نماذجها ومفرداتها فى تجربة الكتاب الذين لجأوا إلى توظيفها فى القصة القصيرة كما سنرى .

الثانى : الطاقة القصصية المغايرة التى ستبعث بها كاتبة (عشبة) فى التجربة القصصية المعاصرة فى الإمارات العربية .

تبدأ أولى تجارب القصة القصيرة فى الاتجاه نحو التوظيف الأسطورى منذ قصتين قصيرتين لعبد الله صقر أحمد نشرهما فى مجموعته القصصية (الخشبة) ، الأولى بعنوان (لحظة التفاوت الزمنى . . حينما تكون الأشياء المعتادة أسطورة) ، والثانية بعنوان (الزوبعة) . فى الأولى يتضمن العنوان إشارة « واعية » إلى مصطلح الأسطورة ، لكن دون أن تذهب المعالجة إلى أكثر من أن الكاتب حاول اختراق جلدة الواقع بواسطة تكثيف

رؤى البطل ، وتصعيد أزمة الفقد والحريق الذى جعل منه كائنا فى قلب مشهد خيالى دامٍ ، يطفح بالتمرد .

ورغم جدية هذه المحاولة فإننا نعاين فيها كيف تتضاءل فرص الانعتاق الكلى من الواقع ومن ذات الكاتب فى آن . إما بواسطة تفكيك المشهد الواقعى إلى لقطات سريعة ، وتغريبه بأسلوب السينما التسجيلية أو بواسطة الانتفاضات الذهنية الحادة التى يرددها الكاتب بضميره المباشر فى أكثر من فقرة فى سياق السرد القصصى ، كأن يقول فى سياق صوت داخلى واصفا التفاوت بين الأشياء المعتادة والأسطورة : « التفاوت بين آن وآخر أصبح مرعبا . مفزعا . مجرد الإحساس به يخلق لدى المرء شعورا بالغثيان والتقيؤ . أو من زاوية أخرى غاية فى الحدة ، يخلف فى نفسه الشعور بالرهبة المستوحاة من كينونة واقع يعمه الارتجال ، أو العقلية المهتزة كل أركانها . . »[٢] .

وتختلف القصة الثانية (الزوبعة) عن الأولى ، فى أن الكاتب لجأ فيها إلى أسلوب الإسقاط . بأن أخرج من بعض الرموز الميثولوجية فى الواقع المحلى (أم رووى . . المرأة المسنة الشمطاء التى يخوف بها الأهالى أطفالهم) امرأة أخرى تقوم بممارسة العقاب على طفلة بريئة ، لم تفعل شيئا سوى تقديم فتات الخبز للنمل . ولكن تتفق هذه القصة مع سابقتها فى تداخل السرد القصصى وتشابك أصواته الداخلية ، وامتزاجه مع التعليقات الذهنية المباشرة التى تنقطع خلالها طاقة القص ، وتتلاشى .

وهناك محاولات أخرى أقل جرأة مما جاء فى قصص عبد الله صقر . منها قصة (عاشق الجدار القديم) لعلى عبد العزيز الشرهان ؛ فقد لجأ الكاتب إلى مزج الواقع بالرمز وحول إحدى مفردات الواقع إلى « وحش » يبعث بطاقة الفعل الدرامى للقصة حقا ، ولكن فى مقابل ذلك تعجز اللغة القصصية عن التواؤم مع هذا الفعل ، بسبب سيطرة أسلوب السجل التاريخى / السردى عليها [٣] .

ومن القصص ذات الصلة بتوظيف الميثولوجيا قصة (هطيل والعفرى) لمحمد حسن الحربى المنشورة فى مجموعته الأولى (الخروج على وشم القبيلة) ، وقصة (حكاية عربية) المنشورة فى مجموعته الثانية (حكايات قبيلة ماتت) . ففى هاتين القصتين ينهج الكاتب تشكيلا قصصيا يعتمد إعادة صياغة الواقع حول بعض الشخصيات ذات البعد الشعبى (هطيل + العفرى + صالح العربيد + شليويخ) مع إضفاء لمسات من الإسقاط الدلالى ، وإسباغ المبالغة ، والروح الملحمية على طبيعة الفعل القصصى ، كما هو الحال فى قدرة شليويخ وحده على مواجهة مجموعة كبيرة من الفرسان بسيفه وسرعة ضرباته ، حتى مزقهم جميعا .

بيد أن قصتى محمد حسن الحربى لم تتجاوز حدودا أبعد من مغزى الحكاية أو إسقاط الفعل على الواقع . ذلك أن طبيعة استخدام الحربى للزمن ، بمفهومه التاريخى ، وللسرد بمفهومه المرتبط بلغة الوصف ، وضمير الغائب ، وزمن الماضى ، كل ذلك قلل من إمكانات بعث الميثولوجيا ، وسد الطريق أمام تسللاتها الطقسية نحو نظام تسلسل الحدث . ومن هنا فقد خلت القصتان من التجريد أو التركيب ، أو الترميز ، أو خلق التحولات ، وتعميق الرؤية ، ونحو ذلك من الصفات التى تلازم عملية التمازج بين العناصر الأسطورية والقص المعاصر[٤] .

ويقترب القاص عبد الحميد أحمد من أجواء الأسطورة ، وبقدر أكبر مما صنع الحربى أو الشرهان أو عبد الله صقر . ففى مجموعته الأولى (السباحة فى عينى خليج يتوحش) نجد قصة واحدة ذات صلة وثيقة بمنهج التوظيف الأسطورى ، وهى قصة (قالت النخلة للبحر) . ذلك أن الكاتب يستدعى المعتقد الشعبى حول النخلة : الاعتقاد بأن النخلة تتكلم ، ويشكل منه الفعل الدرامى للقصة . ثم يقيم حوارا بينها وبين البحر (وهو الرمز الميثولوجى المقابل الذى استنطقته المعتقدات الشعبية فى الخليج بواسطة الأرواح والكائنات الخرافية) . وخلال ذلك تكون فى مرأى من تسرب الصور الميثولوجية حول النخلة والبحر وسلمى وسالم . وتشبه ذاكرة القاص هذه الصور ، مستغلة إياها بوصفها طاقة قصصية تربط بين الواقع (سلمى وسالم) وفعل الرمز / الأسطورة (النخلة والبحر) . وقد اكتسى أسلوب التمازج صبغة التقابل المنظم بين الواقعين

لدرجة تصل إلى مستوى التنميط ، وخاصة حين انتهى الكاتب بالفعلين نحو مصير واحد ؛ وذلك عندما نقل صور الاضطهاد والقهر إلى النخلة ؛ فسقطت هامدة مثلما سقط سالم وسقطت سلمى(٥) .

وتتكرر إشارات عبد الحميد أحمد للنخلة بمستواها الرمزى النابع من وجودها الميثولوجى فى الذاكرة . لكن يظل انتشار هذه الإشارات ، وخاصة فى المجموعة الأولى ، لا يتجاوز حدود اللغة التعبيرية التى يستخدمها لتعميق أحداث غير مرتبطة عضويا بالميثولوجيا الدائرة حول النخلة أو البحر . لكنه حين يكتب قصة (البيدار) المنشورة فى مجموعته الثانية يصبح أكثر نضجا ؛ فقد استطاع فى هذه القصة أن يقيم علاقة ميثولوجية غامضة بين « مريش » و « النخيل » التى يعمل على تلقيحها وتأبيرها فى كل موسم .

لقد صور الكاتب « مريش » من خلال مفارقة اجتماعية مؤسية . فهو ـ من جهة ـ يرسم تلك الشخصية بتفاصيل واقعية تكشف عن بؤسه ، وفقره ، ومعاناته من وراء الحاجة الملحة لأوراق رسمية يثبت بها هويته . لقد عاش ثلاثين سنة فى الإمارات ولكنه غير قادر على العمل ، لعدم حصوله على جواز سفر ، ويقرر العودة إلى « الباطنة » فى عمان ، لكن يمنع من ذلك بسبب الهوية . وهكذا يموت مفردا فى خيمة دون أن يرى أهله .

ومن جهة أخرى نجد صورة « مريش » ، راسخة الجذور فى ذاكرة الناس فكل ؛ البيوت تعرف حكايته ، لأنه يدخلها ليؤبر نخيلها ، متسلقا إلى قممها أمام الأطفال . وعلى هذا النحو فالجميع يتغمر بفعله ، ومظهره الرث ، يحملون أسئلته فى أعماقهم . . لماذا لا يتزوج ؟ لماذا لا يعمل ؟ . . لماذا لا يذهب إلى أهله فى عمان ؟..إلخ .ولاشك أن المفارقة فى هذه القصة تنشب خطوطها من صورة اغتراب « مريش » فى مجتمع عاش فيه متجذرا مع النخيل وصورة اندماجه المتصل بذاكرة الناس وبالنخيل والبيوت وأسئلة الأطفال .

ويكشف هذا التقابل الكثير من الجوانب المتصلة بمبنى قصة (البيدار) وباتجاه الرؤية فيها . وأهم مظهر لعلاقة التقابل السابقة نجده قائما فى تقطيع الكاتب لنظام الحدث ، وتقسيمه على مستوى الزمن بحيث جعله يتعرج بين مقطع يتصل بمقاومة الناس لرائحة الموت المنتشرة فى خيمة « مريش » ، وأسئلتهم الحميمة عن مصيره ، ومقطع آخر يتصل بحياة « مريش » ومقاومته للفقر والاغتراب . ويستمر هذا التنقل على مستوى الزمن والسرد لدرجة أنه يتجاوز عامين فى زمن الفعل القصصى . حتى يأتى المقطع الأخير ، فتتحول فيه سيرة « مريش » إلى حكاية تجرى على جميع الألسنة تداولا ورواية . وهذا تحول حيوى فى بنية القصة ؛ فهو ـ من جهة ـ يعمق دلالة المفارقة لأنه يظهر تجذر هوية « مريش » فى الأرض والذاكرة الشعبية . ومن جهة أخرى يظهر سطوة القانون الذى حال بين « مريش » وأحلامه فى زراعة الباطنة . ولا يقف هذا التحول عند حد هذا التأثير على معنى القصة ورؤيتها . بل إنه ، وعلى مستوى الطاقة الدرامية ، يضفى حول شخصية « مريش » قسمات أسطورية مدهشة ، ومثيرة لأسئلة متصلة ، تنغمر بها القصة حتى الخاتمة .(٦) .

ولا تقل تجربة مريم جمعة فرج عن التجارب السابقة فى محاولاتها الرامية إلى بعث الطاقة الدرامية من الميثولوجيا . بل إنها تكاد تكون أكثر كاتبات القصة فى الإمارات انجذابا نحو توظيف هذه الطاقة بعد سلمى مطر سيف .

ويعتمد أسلوب هذه الكاتبة على نفس منهج عبد الحميد أحمد الذى زاوج الواقع بالميثولوجيا وصولا إلى كشف جلدة الواقع ،ونقد ما ترسف به من قوانين ومثل ظلت تنتكس بالأحلام والرؤى والتطلعات على مدى زمن طويل لم تنقطع فيه شخصيات الواقع عن دفع نفسها بمبررات الميثولوجيا (يمكن ملاحظة أن أبطال قصص هذه الكاتبة يواجهون عزلة حتمية دائمة بسبب تقدم العمر) . ويتفق هذا التوجه مع قصتى عبد الحميد أحمد فى الانتهاء إلى أسئلة مباشرة تستهدف ضرب الواقع وإيقاظ هدأته . ففى قصتى (ضوء) و (ثقوب) يتكرر سؤال واحد : متى الشئون . . . ؟

ويمثل هذا السؤال يواجه « عبد الله » و « بدرية » عزلة الواقع عن حياتها ، تماما مثلما فعل عبد الحميد أحمد فى قصته (البيدار) حين أثار المفارقة الاجتماعية المؤلمة بين تحول

« مريش » إلى حكاية مرتبطة بميثولوجيا الحياة ، فى مقابل تنكر الواقع له ، باستلاب هويته وانتمائه إلى الوطن .

بيد أن مريم جمعة فرج تذهب بعيدا عن عبد الحميد أحمد حين تجعل بعض أبطالها رجالا ونساءً يعايشون البؤس الاجتماعى معايشة تاريخية غير منقطعة ، بمعنى أن شخصياتها تتميز بذاكرة لا تسترجع من زمن الميثولوجيا إلا ما يشكل امتدادا لأوجاعها ، أو يثير وقودا لما ترتهن به من عزلة محرقة ومصير مظلم . ففى قصة « شنق » نرى محاولة يتسم ظاهرها بكثير من التعقيد ، والكثافة القصصية الموغلة فى الاقتضاب . كما يجلل هذه الكثافة ضعف ظاهر فى الأدوات التعبيرية على مستوى اللغة ، والتصوير . ومع ذلك فإن الكاتبة تغلف بهذه الكثافة محاولة جادة ، ومتميزة فى توظيف الميثولوجيا . فقد دمجت بين مملكة الجن الأسطورية ، ومملكة الواقع التى انعدمت فيها المساواة والحرية ، وجعلت لحمة الاتصال والتمازج متمثلة فى غائب افتقدوه بعد أن شنق ، فتوسل أهله وأتباعه بمملكة الجن ؛ فوجدوا فيها غائبا آخر وهو أبو ذر « الغفارى » الذى يطارده الخليفة مشهرا عليه سيفه .

وفى قصة (ثقوب) تخلق الكاتبة بواسطة بعض رموز الميثولوجيا مصيرا مظلما لأب « عبد الله » يذكرنا بأبطال الحكايات الشعبية . فهى تدفع هذا الأب إلى مصيره دفعا حتميا ؛ إذ تقرر له منذ البداية الدوران بين ثلاثة رموز تربطه بالحياة ، وهى : النخلة والمطر والناس ، وتتمثل سيرة حياته فى علاقته بها . ولكى تجسد الكاتبة هذا المعنى بدأت القصة ـ كما تبدأ الميثولوجيا ـ بالنبوءة الموحية بأن سقوط أحد الثلاثة نبوءة بسقوطه الحتمى :

« تظهر الحياة لعبد الله من خلال ثقوب . فى الثقب الأول نخلة ، فى الثقب الثانى ناس ، وفى الثقب الثالث مطر . . »(٧) .

وتمضى القصة بعد ذلك على نحو سابقتها فى تكثيف نظام الأحداث والاقتضاب بها إلى حد الإبهام . وندرك مع تقدم صيغة السرد ـ موزعا على أكثر من زمن ، وأكثر من موقف ـ أن النخلة قد أصبحت عجوزا شمطاء بعد أن انقطع عنها المطر ، وأصبحت نخرة سوداء تلف عروقها قطع الطين اليابسة . ثم تسقط هذه النخلة وسط يقين الجميع بأنها مثل البشر تتنفس من رأسها . وحينئذ يبدأ الجميع فى السؤال عن المطر ، ويتهجد المسجد بالأدعية والصلاة ، فتمتلىء الدنيا المطر ، ويقول الأب إن الدنيا مضت بكل شىء ، ويقرر بناء نصف الفناء ، ولكن نزول المطر يفجر فى داخله نداء عميقا نحو النخيل ، فصار يبحث عنها كالمجنون . أما الناس فقد أعلنوا قطيعتهم أيضا حين رددوا :

« أبوك مجنون . . » .

وتستمر الكاتبة فى انتزاع الطاقة القصصية من الاتجاه نفسه مع تنويع الرموز الميثولوجية فى قصة (صالح المبارك) ، حيث نجد نموذجا ميثولوجيا لشخصية العادل الذى سيقترن ظهوره بإعادة الخير والعدل إلى الدنيا . فالبطل يحلم بالأولاد وسط معاناته بالوحدة والمرض الخبيث ، ويتنبأ له أحد الدراويش ـ وسط الإحساس بشرور الدنيا ـ بمولد الابن الصالح ليرفع الألم عن الناس . يرتبط الحلم بالنبوءة فيمضى البطل منتظرا تحقق نبوءة الدرويش ، لكنه يواجه زوجته « حمامة بنت عيذ » تردد على مسمعه نبوءة أخرى :

« لا يولد فى هذا الزمن صالحون . . . » .

ومن هنا يطول به الانتظار الموقع بالمفارقة وآلام المرض إلى أن يموت معزولا لا يجد من يصلى عليه .

ويمكن لنا بعد عرض المحاولات القصصية السابقة وتحليلها أن نحدد أهم ملامح توظيف الأسطورة على النحو التالى :

يرتبط التوظيف الأسطورى فى قصص عبد الله صقر أحمد ، وعبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج بأهم القصص القصيرة المنشورة فى مجموعاتهم القصصية وأكثرها نضجا ، وخاصة من ناحية استيعابها للطاقة الدرامية فى القص ، وانغمارها بكثافة تعبيرية لا تصدر من مجرد تحميل المفردات صورا ودلالات وإنما تصدر من عمق التركيب فى المبنى القصصى .

وهو ما يمكن ملاحظته بقوة فى قصص :(الزويعة)،(قالت النخلة للبحر)،(لبيدار)،(شنق ثقوب)،(صالح المبارك).

- ينزع التوظيف الأسطورى فى القصص السابقة إلى أسلوب الإسقاط غالبا . إنه يتجه من الأسطورة إلى الواقع ، دون أن يبلغ مرحلة التجريد . وهذا يشير إلى حقيقة هامة وهى أن من استوقفنا من الكتاب حتى الآن لا يزال مشدودا إلى الواقع مصدراً للطاقة القصصية أكثر من انشداده للأسطورة .

إن الأسطورة فى المحاولات السابقة لم تحرر العالم القصصى من مطابقة الواقع الكلى . فجميع من أشرنا إليهم ينظر إلى التفاصيل المكونة لمركب الواقع بأهمية أولية تفوق أهمية النظر إلى صور الميثولوجيا ومفرداتها . وكأن أجواء الأسطورة مجرد نزوع ذاتى لدى الكاتب يتخذه وسيلة لتعميق مجرى القص . ولعل هذا يفسر سطوة منهج نقد الواقع (الواقعية النقدية) فى جميع القصص التى عرضنا لها .

- حققت القصص السابقة إشباعا ظاهرا لخواص السرد ، والتصوير ، ولاستخدامات الزمن ، والضمائر ؛ فحفلت بتنوع نسبى فى تجسيد مثل هذه العناصر ، وخاصة عند مريم جمعة فرج ، وعبد الله صقر ، رغم ما يعانيه كل منها فى كثير من الأحيان من أوجه القصور ، أو العجز فى إخراج الصور الذهنية الشعرية بواسطة لغة لا يعتريها الاضطراب والقلق .

تجليات الأسطورة

فى تجربة سلمى مطر سيف

بعد تحليلنا واستخلاصنا السابقين لأهم ملامح توظيف الأسطورة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية ننتقل إلى تحليل نموذج مغاير ، لم ينشغل - أساسا - بشىء مثلما انشغل بتعبئة أجواء الأسطورة . وهو نموذج تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف فى مجموعتها القصصية (عشبة) . وانطلاقا مما سبق الإشارة إليه فى مقدمة الدراسة ، فإننا سنبحث فى توظيف الأسطورة عند هذه الكاتبة من خلال ثلاثة تجليات أساسية ، نرى أنها بمثابة الطاقة القصصية الشاملة التى تتشكل الأسطورة من خلالها مصدرا لخصوصية الإبداع فى القصة القصيرة .
ويمكن لنا أن نحدد هذه التجليات فيما يلى :

- التجلى الأول : طاقة القص لا تتوقف .
- التجلى الثانى : زمن القص لا يطابق .
- التجلى الثالث : التشابك والإسقاط العكسى .

وقبل تحليل هذه التجليات الثلاثة فى قصص سلمى مطر سيف لابد لنا من كشف بعض الملاحظات العامة التى لا تتناول نصا قصصيا محددا ، بقدر ما تتناول التوجه العام فى مجموعة الكاتبة ، وخاصة فيما يتصل بتشكيل الرؤية الإبداعية/الإنسانية لديها . و برغم أن ما سنأتى عليه من إشارات حول هذا التشكيل يصب فى سياق تجليات الأسطورة ، فإننا نرى العناصر الأسطورية فى تجربة هذه الكاتبة تتوزع - بسبب شدة التحامها بنظام القص - بين مجريين :

الأول : مجرى عام يمكن ملاحظته أو تحليله فى جميع قصص المجموعة دون استثناء ، لدرجة يمكن معها افتراض أن قصص (عشبة يخترقها خط مشترك لا يغادرها ، أو ينفصل عن أجوائها .

الثانى : مجرى خاص يمكن ملاحظته وتحليله فى كل قصة من قصص المجموعة بصورة مستقلة . وفى هذه الحالة يمكن بحث العناصر الأسطورية وفق التجليات الثلاثة التى أشرنا إليها سابقا . والتى سنكتشف خلالها درجة فاعلية تلك العناصر فى تشكيل العالم القصصى عند الكاتبة .

ومن هنا كان لابد من التوقف مع إشارات الأسطورة فى المجرى الذى تدأب تجربة الكاتبة على تفجيره قصصيا من منابع الميثولوجيا ، وهو مجرى المرأة . ذلك أن جميع قصص مجموعة (عشبة) تدق على وجود شخصية المرأة ليس بحسبانها جنسا مقابلا للرجل كما قد يتوهم ، وإنما بحسبانها شخصية أسطورية ترث نموذجها الإنسانى من الميثولوجيا القديمة ، بما ترمز إليه من جمال ، أو فداء أو بذل ، أو أمومة ، أو عاطفة ، أو خلق ، أو ميلاد ، أو غريزة ، أو ثأر ، إلخ . . وذلك بما صاغته الأساطير الأولى .

ويجد هذا النموذج الموروث (المرأة) الذى ستوظفه سلمى مطر سيف باستقلال خاص أرضية خصبة فى الميثولوجيا . فقد لعبت المرأة دورا جوهريا فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية منذ التحولات الأولى فى التاريخ الإنسانى . وتكشف الدراسات فى الميثولوجيا والأساطير حجمَ الصورة التى رسمها الوعى الجماعى للمرأة وخاصة فى العصر الباليوليتى . كما أن هذه الصورة تلعب دورها المهم فى تحديد التصورات الدينية والغيبية والأسطورية

الأولى ، حيث « كانت المرأة بالنسبة لإنسان العصر البالبوليتي موضع حب ورغبة ، وموضع خوف ورهبة فى آن معا . فمن جسدها تنشأ حياة جديدة . ومن صدرها ينبع حليب الحياة ، ودورتها الشهرية المنتظمة فى ثمانية أو تسعة وعشرين يوما تتبع دورة القمر ، وخصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعة التى تهب العشب معاشا لقطعان الصيد وثمار الشجر غذاء للبشر . وعندما تعلم الإنسان الزراعة ، وجد فى الأرض صنوا للمرأة . . لقد كانت المرأة سرا أصغر مرتبطا بسر أكبر ؛ سر كامن خلف كل التبديات فى الطبيعة والأكوان[٨] .

ولكن حين بزغ عصر الكتابة ، وظهرت المدن بتنظيماتها المختلفة تحولت تلك الصورة عبر انتقال السلطة إلى الرجل . ونشأ نظام مركزى على أنقاض النظام الزراعى . وهنا ظهر الآلهة الذكور ، وانحلت مكانة الأم الكبرى ، لكنها بقيت فى ضمير الجماعة .

وتحفل أساطير الأمم بأسماء الآلهة الأناث . ففى سومر « إنانا » إلهة الطبيعة والخصب . وفى بابل « ننخرساج » (الأم) و « عشتار » المقابلة لأنانا . وفى مصر « نوت » و « إيزيس » و « هاتور » . وفى اليونان « ديمتر » و « جيا » و « رحيا » و « أرتميس » و « أفروديت » . وفى الجزيرة العربية « اللات » و « العزى » و « مناة » ، إلى آخر هذه الأسماء التى لا يتسع المقام لعرضها بالتفصيل .

وليس الإرث الأسطورى الذى ترمز إليه المرأة عند كاتبة (عشبة) هو الذى يجيز لنا النظر إلى بطلاتها من النساء على أنهن ينحدرن من عالم أسطورى ، وإنما طبيعة التحول الذى سيطلق الأسطورة من عقال الواقع ، وسيجعل من أى بطلة فى قصص المجموعة تنعتق تدريجيا من الزمن بمفهومه الفيزيائى ، ومن التفاصيل بمفهومها اليومى المبتذل ، لتتسرب منها مجللة بالتجريد والكثافة والرمز .

إن المرأة فى قصص سلمى مطر مفردة ميثولوجية مغرقة فى الدلالة متوغلة فى الرمز ، ولا يمكن لنا أن ننظر إليها (كمفردة) واقعية . بل إن تعامل أى نظر نقدى معها على مثل هذا النحو لن يقود إلا إلى تحليل تلك المفردة فى سياق اجتماعى متبسط .

ووضعها من ثم فى دائرة ضيقة مغلقة . ولعل مما يؤكد لنا ذلك أن الكاتبة لم تقذف ببطلاتها لمواجهة واقع اجتماعى محدد ، ولم تجعل منهن مطاردات بقوى مسيطرة من الرجل ، أو من قوانين المجتمع ، كما هو الحال فى قصص مريم جمعة فرج ، وأمينة بوشهاب وغيرهما من كاتبات وكتاب القصة القصيرة فى الإمارات . بل إن كاتبة (عشبة) تشكل هواجس مستقلة لبطلاتها ، وتحولهن إلى رموز مكثفة ، وأفعال ودلالات تشتبك فى نهاية الأمر مع الآخر ، أو مع الشخصية الأخرى التى تنظر من الواقع شاخصة ببصرها لهذا التحول الأسطورى فى نماذج المرأة .

لقد تمكنت الكاتبة من تجريد بطلاتها ، وعزلهن عن مشاكلهن الاجتماعية (الزواج ، الطلاق ، الرجل ، المجتمع ، القوانين ، . . . إلخ . .) رغم أنها وضعتهن فى قلب نابض بمثل هذه المشاكل . وهذه مفارقة دقيقة سنرى كيف أن تقنية القص عند كاتبة (عشبة) هى التى عملت على خلقها ، وتأسيس طاقتها .

وهناك مظهر آخر للأرضية الأسطورية التى تتحرك فوقها بطلات سلمى مطر هو أن الرجل الذى يتحرك فى محيطهن يرتبط واقعيا بتفاصيل وقوانين وتقاليد إلخ . . ومع ذلك فإن علاقته بالمرأة (البطلة) لا تنطلق من التقسيم التقليدى : جنس الذكر وجنس الأنثى . كما لا تجعل الكاتبة من ذلك الرجل الذى يشخص إلى عالم المرأة الأسطورى تعبيرا مباشرا عن قيم العلاقة المعروفة بين الرجل والمرأة : الزوج والزوجة ، الأب والابنة ، الأخ والأخت . . حقا إن هناك رجالاً يمارسون القسوة والظلم الاجتماعى كالجد فى قصة (النشيد) والخيال فى قصة (عشبة) والحارس فى قصة (بحران نشوان) ، لكن هذا المعنى لا يضطرد عند الكاتبة ، ولا يصبح قيمة متلازمة مع شخصية الرجل . وآية ذلك أن الكاتبة ستدمج الحارس وتوحده مع امرأة البحر فى (بحران نشوان) ، وستجعل خلفان فى قصة (الزهرة) يعيش لحظة التحول إلى رؤيا الأسطورة دون أن يفقد علاقته الطبيعية مع زوجته وأولاده ، أو دون أن يعرض حياته الاجتماعية للقلق والخلل . وكذا الأمر مع (مصبح) فى قصة (عشبة) الذى سيتوحد هو الآخر مع

عشبة ، وستنتقل إليه روحها إشارة إلى استمرار المعنى الأسطورى الكامن فى شخصية عشبة .

وإذن فإن منهج الإسقاط حول شخصية المرأة عند سلمى مطر عكس منهج الإسقاط حول المعتقدات عند الكتاب الذين عرضنا لهم فيما مضى من هذه الدراسة ؛ ذلك أنه إسقاط عكسى لا ينطلق من الأسطورى إلى الواقعى ، أو يفجر الواقعى من الأسطورى ، وإنما يجعل الأسطورة تتسرب من الواقع ، وتتخلق من الميكانزمات السيكولوجية المتحققة فى تفاصيله . وستكون مهمة سلمى مطر سيف أن ترينا الكيفية القصصية لمخطط التحول ، لدرجة أن مبنى القص وطاقته الجوهرية سترتكز عند نقطة تجسيد عملية التحول من الواقع إلى الأسطورة فقط ولا شىء غيرها .

وقد اقتضى هذا المنهج مغايرة أساسية عما سبق أن عرضنا له من تجارب القصة فى الإمارات العربية . وسنكشف ملامح هذه المغايرة فيما سيأتى من تحليل التجليات الثلاثة . وخاصة على مستوى الاستقلال بميثولوجيا الواقع ، وانتزاعه دونما حاجة إلى الاستدعاء المباشر والمستمر بما يحفل به الواقع من معتقدات ميثولوجية كما فعل ذلك عبد الله صقر ومريم جمعة فرج مثلا . فقد كانا فى حاجة إلى استدعاء ما تختزنه الذاكرة من مفردات ميثولوجية مثل « أم رووى » و « الدراويش » ومملكة الجن ، وما إلى ذلك من المعتقدات التى تتراءى عناصر منفصلة ، تمر بها طاقة القص فتستمد منها القوة ، وتخلق بواسطتها التوتر الدرامى .

وحيث إن صيغة التحول إلى الأسطورة عند سلمى مطر لن تعتمد على إسقاط مفردات الميثولوجيا بوصفها عناصر جاهزة يراد منها شحذ الطاقة القصصية ، وإنما ستعتمد على عملية تحويلية ممتدة تتخذ حجم القص بأكمله ، واتجاهات صيغة السرد بأسرها . . أقول : حيث الأمر كذلك فإن سؤالا هاما يثور أمام اختيار مفردة المرأة أولا ، وأمام عملية التحويل من الواقع إلى الأسطورة ثانيا .

فى الشق الأول نرى أن اختيار ميثولوجيا المرأة يعبر عند سلمى مطر عن جملة من الدوافع السيكولوجية الاجتماعية . ذلك أن وراء نزوح الرموز إلى « الأنثى » استجابة لنداء العودة إلى رحمها ، وفرارا لا إراديا من توتراتها الهائلة دون أن يكون فى ذلك إشارة إلى النكوص ، بمعنى أن تلك الاستجابة أو ذلك النزوح اللاإرادى لرمز الأنثى « الإلهة » ، والنساء المسكونات بالأرواح لا يعبر عن معانى النكوص « السلبى » و إنما يعبر عن رغبة فى الاندماج بعالم أكثر حرية ورحابة وحدبا . وسنرى كيف أن الكثير من قصص الكاتبة تعبر بقوة عن الثورة على مفهوم السلطة بمعناها المطلق ، رغم أن حبكة هذه القصص تنسج عالما ميثولوجيا ترنو الكاتبة للدخول فى كهفه بلذة ، ونشوة ظاهرتين كما هو فى قصة النشيد .

ولا ينفصل هذا الواقع السيكو - اجتماعى عن الإجابة على الشق الثانى من السؤال . ذلك أن اختيار رمز المرأة موصول بالرؤية العامة التى تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة/ الأسطورة . وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكده نظرية التحليل النفسى من أن الأحلام هى بمثابة أساطير ، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسى التى أشرنا إليها تنزح بقصص سلمى مطر إلى مستوى الأحلام . ولا غرابة فى ذلك ؛ فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه فى التفسير كما هو معروف لدى الباحثين . خاصة بعد المعادلة التى أنجزتها نظرية التحليل النفسى بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكبوتة منذ مراحل الطفولة ، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلقها الخيال الجمعى .

ولا نريد أن نذهب بعيدا فى هذا السياق السيكولوجى بحثا عن رؤية شاملة ، وتفسير نقدى جاهز لمجرى الميثولوجيا فى قصص (عشبة) ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة . وإنما يمكن أن يكون إشارة إلى إحدى الإمكانات النقدية التى قد تنفسح للمتلقى من جراء قراءة قصص (عشبة) ؛ أعنى قراءتها من أجل تفسير الدوافع الذاتية (شخصية المبدع) وتحليل الخصائص النفسية فى قصص الكاتبة . ولكن رغم ذلك فمثل هذه الإشارة تضعنا عند نقطة لها أهميتها فى تشكيل الرؤية التى ستقف وراء التجليات الثلاثة . وهى أن صيغة التحول إلى الأسطورة تعبير غير مباشر عن معانى الخوف والتوتر والضياع أمام سطوة معانى السلطة والعزلة والهزيمة، وسواء كانت قصص عشبة انعكاسا لسطوة الكتب وسلطة التحريم منذ مراحل

طفولة الكاتبة ، أو كانت انعكاسا من الذاكرة الموصولة بالرواسب الميثولوجية (بقايا المعتقدات وشظايا الأساطير فى مجتمع الإمارات والخليج العربى) ، أو كانت انعكاسا لنظام الاستجابة للعقل الذى يؤكد علماء الأنثروبولوجيا وحدة بنائه على امتداد التاريخ البشرى . . فإننا نرى قصص (عشبة) على أنها اتجاه قوى نحو منطق التجريد الميثولوجى يستهدف خلق معانٍ متكاملة بواسطة الرموز والتحولات المكثفة التى تنتزع ردود فعل الخوف والتوتر والضياع فى المجتمع .

وبرغم أن هذا الاتجاه ينطلق من عدم مطابقة الواقع كما سنرى ، فإن الرؤية التى حددنا مجراها العام تتسم بالمنطق والواقعية العميقة ؛ ذلك أنها لا ترتكز على دلالة التفاصيل الخارجية ، وإنما تبحث فى تطور ميكانزمات الخوف والتوتر والضياع أمام السلطة والعزلة والهزيمة ، لترينا المنطق الداخلى والحتمى لردود الفعل فى هذا التقابل .

التجلى الأول :

طاقة القص لا تتوقف

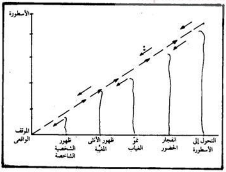
يسيطر فى قصص (عشبة) نموذج للقص يكاد يكون مضطردا فيها ، جميعا دون استثناء . وبسببه تتدفق طاقة القص بعفوية غير عادية ، وببساطة يستغرب المرء كيف يكون لها فى نهاية الأمر تلك القدرة على خلق تحولات مضطردة نحو الأسطورة يظل المتلقى لها طوال القصة يتقمص دور « الآخر » (الشخصية الثانية بعد البطلة) شاخصا ببصره لانفجار المعانى والرموز .

وبغض النظر عن التعادل بين صفتى النموذج والاضطراد اللتين ينتظم وفقهما أسلوب القص فى مجموعة (عشبة) من جهة ، وأسلوب القص فى الأساطير من جهة ثانية ، فإن تحليل « النموذج » أو توصيفه كفيل بأن يعود بنا إلى البدء الذى نظرنا فيه إلى أن خاصية التوظيف الأسطورى تشتبك بفعل الإبداع الفنى فى القصة القصيرة ، سواء وقع ذلك فى وعى الكاتب أو فى لاوعيه .

وتتراءى لنا طاقة القص فى مجموعة (عشبة) ممثلة فى ست وحدات تشكل نظاما متكاملا لتسلسل الأحداث (القصة) . كما تجسد الإمكانات التى تتمدد فى حدودها تلك الطاقة . وهذه الوحدات هى :

١ ـ الموقف الواقعى .
٢ ـ الشخصية الشاخصة .
٣ ـ ظهور الأنثى المغيبة .
٤ ـ نمو الغياب .
٥ ـ انفجار الحضور .
٦ ـ التحول إلى الأسطورة .

ولا يعبر الترتيب المذكور للوحدات عن اتجاه تسلسل القص فقط ، وإنما يعبر بالدرجة الأولى عن تطوره وتناميه . بحيث لا يكاد يصل عند الوحدتين(٥) و(٦) ، الانفجار والحضور ثم التحول ، حتى تكون طاقة القص قد انطلقت إلى أقصى مداها ، وتوسعت دون توقف وانعتقت من ثم عن نقطة البدء (١)/الموقف الواقعى ، لتخرج عن زمنه التاريخى ، وتدخل فى زمن الميثولوجيا . ومن أجل ذلك يمكن لنا أن نتخيل خطا بيانيا يجسد حبكة من هذا النوع فى قصص (عشبة) بحيث يكون على النحو التالى :



وينطبق النموذج السابق على قصص المجموعة كلها كما ذكرنا ، مع تفاوت يسير فى إحكام حلقات النموذج ، وتوثيق عراها بواسطة الخيال الأسطورى المتفجر فى نهاية القصة . وربما كان من أهم وأدق قصص المجموعة من زاوية تدفق القص وانعتاقه تدريجيا من قيود الواقع قصة (النشيد) . فهى تبدأ

بـ(موقف واقعى) وهو موقف سلطة « الجد » ، رب الأسرة التقليدية (الأبوية) وممثل السلطة فيها ؛ فقد منع ابنته من زيارة امرأة اسمها « دهمة » يدعى أنها سوداء ، ملعونة . ويتفق هذا المنع مع سياق التقابل الذى أشرنا إليه من قبل ؛ لأن الكاتبة تطرح معنى السلطة على أنه أكبر مثيرات الخوف والتوتر والضياع . ومن هنا يبدأ نسيج التوظيف الأسطورى فى القصة ؛ إذ تبدأ (الشخصية الشاخصة ـ ٢) فى الوضوح ، وهى شخصية البنت . ويستمر وجودها بالطبع فى الوقت نفسه الذى يتجه القص نحو الاندفاق التدريجى واستكمال جميع الوحدات . فلا تمضى القصة كثيرا حتى ندرك أن هناك (أنثى مغيبة ـ ٣) وهى « دهمة » متهمة بأنها سوداء ، ملعونة ، عاهرة ، سكيرة مجنونة ، وأن لها عشرة أبناء سفاحين . ولا تثير هذه الأوصاف المغيبة لشخصية « دهمة » إلا المزيد من الغياب (نمو الغياب ـ ٤) لدرجة يتحول منع الابنة من رؤية « دهمة » لغزا ينبغى معرفة أسبابه بالضرورة .

وهنا تنمو طاقة القص ، وتتوتر حساسيتها بواسطة الإصرار على المنع (الجد) فى مقابل الإصرار على السؤال (البنت) .

إن هذه الابنة لا تجد سوءاً فى شخصية « دهمة » ولذا تستغرب من موقف الجد الذى يكاد يفترسها غيظا من زيارتها لها . ومن ثم يتكرر السؤال :

« أمى ما حكاية المرأة ؟ . . » وبصيغ متعددة ، ومتقابلة مع الإجابات الكابحة ، المانعة التى تصدر من الجد ، أو من الأم . فمن إجابات الجد :

« ـ سأذبحك كذبابة الزريبة إن شاهدتك مرة أخرى مع تلك المرأة الملعونة »

« ـ أنت عاصية ملعونة ، ورأسك هذا سأسحقه . . تسألين عن هذه العاهرة » .

ومن إجابات الأم :

« ـ جدك يمقت الذى يخالفه . . لا تثيرى حنقه بالمرأة » .

« ـ إن لهذه المرأة سمعة سيئة » .

« ـ لن يرحمك جدك . . كفى عن المرأة » .

« ـ إن المرأة التى تهمك ليست سوى سكيرة عربيدة » .

« ـ إنها امرأة مخبولة ، لا تملك رشدا . . وكانت تخرج عارية فى الطرقات » .

وتتسلل إجابات الجد والأم فى وحدات صغيرة من نظام القص ، لكنها لا تتوالى دفعة واحدة مستخرجة مما تخلفه من إضمار وتقاطع ، وإنما تتراتب جزئيات صغيرة تتدفق فى منطقة الوحدتين الأساسيتين وهما : ظهور الأنثى المغيبة ونمو الغياب .

وتعمل حركة السؤال الذى ينمو فى صدر الابنة ، وإجابات المنع والتغييب التى تتفرس صدر الجد على تحريك طاقة القص . واستفزاز مخيلة المتلقى ، وندائه للاندماج فى موقف الشخصية الشاخصة (الابنة) . ومن أدق مظاهر هذا النداء ما يتخذه اتجاه السرد فى القصة من تشخيص يثير التعاطف الكامل مع « دهمة » والانجذاب لمعرفة سرها ، والاستغراب فيما يحيطها من غموض ، ودهشة ، وما تمارسه من طقوس وعزلة ومن الفقرات التى تتدفق بهذا النداء :

« . . كانت جيلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين جسدى جبار كأنه تكوين آلهة أسطورية . . . آسرة كما تأسر الفاضلة الإنسان المقموع . . كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، رأسها يشبه تكوير رأس حمامة بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر . . »[٩] .

وتمضى مثل هذه الفقرات ، وغيرها مما يتصل بشرح أشكال نمو الغياب فى صدر البنت وتأجج السؤال ، والرغبة فى معرفة سر هذه المرأة المعزولة بسلطة الجد . . أقول : تمضى فقرات السرد متخللة الأسئلة والأجوبة الكابحة إلى أن تدرك الابنة سيرة هذه المرأة . ومن ثم ينفجر حضور « دهمة » أمامنا وأمام الشخصية الشاخصة (انفجار الحضور ـ ٥) .

وينعكس حضور « دهمة » فى صور السرد ولغته . فحين اقتربت الابنة من حضورها الصامت جاءت إليها « رائحة منبعثة منها كأنها رائحة نخلة » ، ومنذ أن يبدو حضورها كنخلة يتسرب إلينا الحضور الشامل لشخصية « دهمة » . ويستمر اقتران وجودها بوجود العناصر الأبدية ، ذات الصلة بالموروث الميثولوجى ، كالنخلة ، ورائحة التراب ، والقمر والليل ،

وبريق النجمة الذى تراه الابنة فى عيونها ، والصحراء تحت مظلة الليل . . إلخ.

ثم تتصاعد تلك الصور مع انفجار الحضور ، حيث لا تكتفى الكاتبة بمجرد المعادلة بينها وبين مفردات ذات أرث ميثولوجى ، وإنما بتلك الأنثى المغيبة/ المقهورة لأن تدخل مرحلة من التغريب والتجريد . وهى التى يتشكل منها انفجار الحضور تحولا كليا إلى الأسطورة (التحول - ٦) .

ولا يحدث هذا التحول أى استفزاز للمتلقى ، وإنما يشعره بلذة ، ونشوة كأنها لذة الاحتماء بما هو رهيب ، ومدهش ، ودافىء ؛ إنها لذة العودة إلى رحم الأنثى ورمزها الأمومى الخالد ، الذى تقمصته الكاتبة فى وجود الشخصية الشاخصة (الابنة) ودفعت بها - من ثم - نحو الانغمار بالتكوين الأسطورى لشخصية الأنثى ، « دهمة » فى مقابل سلطة السلطة الأبوية .

وفى هذه المرحلة الأخيرة من تدفق طاقة القص لن تشعرنا الكاتبة بنهاية محددة للقصة ، كما لن تنفك من الأخذ بضميرها المتمثل فى وجود الشخصية الشاخصة لأن يذهب بعيداً مع صورة الأنثى المغيبة « دهمة » . فقد كشفت لنا عن معلومات مغرقة فى العمق حول هذه الأنثى ، ربما كان من أهمها تلك العلاقة الثأرية المتبادلة بين « دهمة » و « الجد » (وهى علاقة موصولة بإرث ميثولوجى كما هو معروف) . فالأولى ترث قهرا بعيدا منذ سنة الجوع[١٠] ، التى باع الناس فيها عبيدهم ، وخافت أم « دهمة » من أن تباع فحبست نفسها وجنت ، ومن هنا صمتت « دهمة » وحاصرت نفسها انتقاما لأمها .

أما الجد (المالك) فيجاهر بكراهيتها ، ولكنه أحد العشرة من الرجال الذين أنجبوا منها عشرة أبناء . إنه المسحور بجمالها وقوتها ورهبتها . ولكنه مأخوذ بقهرها أيضا ؛ فيندفع لإسقاط جنينها ، ويجلدها دون فائدة . وحين تنجب الطفل يذبحه انتقاما . وعندئذ أصبحت « دهمة » عاهرة تماما كعاهرات الأساطير ، تنام مع الرجال وتنجب منهم أطفالا ، تنشد لهم نشيدا رائعا وسط الليل ، وتحت القمر ، ومع رائحة التراب ينطلق صوتها تجسيدا لحالة المخاض .

وجميع التفاصيل السابقة إنما تهيىء خصوبة القص للتحول نحو أجواء الأسطورة لأنها تفاصيل لا تخلو من رواسب الميثولوجيا.لكن مع ذلك فنحن نرى أن هذا التحول يبدأ منذ مشهد الليل الذى اقتحمته الابنة بصحبة (الشاعر المجنون) . فليس هناك ما هو أبعد مضيا نحو الميثولوجيا من الاهتداء إلى « دهمة » بواسطة هذا الشاعر الذى جعلته الكاتبة يستبق ضميرها فى معرفة أسرار الأنثى المغيبة . وربما رمزت الكاتبة بهذا الشاعر للإلهام ، الذى سيأخذ بها للاحتماء برحم الأنثى . أو ربما رمزت به للقوة الروحية المتحررة من الناس والسلطة والتقاليد ، والتى ستجعلها قادرة على تمثل منطق الاحتماء بالأسطورة .

وايا كان الأمر ، فإن التحول إلى الأسطورة فى قصة النشيد لا يبدأ بدايته الأسرة ، والمكثفة إلا منذ مشهد الليل . ويمكن لنا أن نتمثل ذلك من خلال الفقرة التالية :

« ذات ليل ، اكتمل فيه القمر وصار بدراً طَرّق مجنون على نافذتى بعصاه وأخرجنى معه إلى بيت المرأة . يا لهول ما رأيت ، المرأة كانت فى أوج جمالها وقوتها ، وجهها امتلأ بمزيج من الصلابة والسلام والألم القاسى . عيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحراء تحت مظلة الليل . وقد أشعلت ناراً فى وسط بيتها وهى لا تتوانى أن تذكيها بقطع الحطب . . أف . لروعة حركتها تقترب من النار ، أشبه بحركة راقص يزاوج بين الفرح والحزن والكلمات والمعانى وبين الصمت والكلام »[١١] .

إن أول مفردات الاحتماء بمنطق التحول إلى الأسطورة هى الليل . فهى مفردة ستستخدمها الكاتبة مرات عدّة ، ربما كان أوقع استخداماتها ما نراه فى الفقرة السابقة ، وفى فقرات أخرى من قصة (بحران نشوان) التى سيأتى ذكرها . بيد أنها هنا أوضح تأثيرا فى صياغة التحول إلى الأسطورة ؛ لأن الليل سيذكر برحم الأنثى الخالدة ، أما القمر/البدر فله منزلة خاصة فى الأساطير والميثولوجيا كما هو معروف . بل إن له علاقة قوية بدور الأنثى . فقد شخصه القدماء آلهة ،أو ربّة إلهة مثل « سيليني »عند الإغريق، و«لونا»و« ديانا»عند الرومان، و«سوما» عند الهنود . ولاكتمال القمر الذى يشير إليه النص السابق

علاقة بغريزة « الأنثى المغيبة » تماما ، كما أن له علاقة فى الميثولوجيا باكتمال الدورة الشهرية عند المرأة .

ويمضى النص السابق مع مفردات أكثر إغراقا ، واتصالا بالميثولوجيا ، كالنجمة ، والصحراء ، والنار التى أشعلتها « دهمة » وسط البيت ، والراقص الذى راحت تجسد حركته حول النار وهى تقذف بقطع الحطب . كل ذلك إنما يجسد المشهد المهول الذى ينقطع عن زمن الواقع التاريخى بدون شك ، ويحيل هذه الأنثى المغيبة إلى معنى مجرد يقابل أعتى ما فى الواقع من معانٍ وهو السلطة .

وينمو التحول السابق أسطوريا عندما صورت الكاتبة « دهمة » أنثى تنتقى الرجال وتبقى مع أحدهم أياما فإذا تكور بطنها ، أقفلت خيمتها ، وانعزلت ، وتركت الرجل يهيم حول الخيمة كالكلب . أما إذا جاء الوليد فإنها تعلو بالنشيد الذى « يتغلغل فى كل مكان . . . فى البيوت والسكيك . ويتسرب إلى فؤاد كل فرد فى البلدة » . وهكذا فإن الرجال يستقبلون الأطفال ببكاء ، ويسترون ملامح وجوههم عن ملامح « دهمة » التى تخلقت فى الطفل . . بينما هى . . « واقفة كشجرة يحتضنها الليل الموحش » .

إن هذه الطاقة التى ارتفعت بشخصية الأنثى المغيبة إلى مرتبة الأسطورة إنما هى تعبير عن كل قيم الخصوبة والعمل والحب والفداء والثأر والميلاد ، ونحوها مما يتجسد فى رمز « الأنثى الإلهة » . وهى بهذه المثابة قوة هائلة يحتمى بها وتصطنع الشخصية الشاخصة الأسباب كلها للدخول فى كهفها . وقد عبرت الكاتبة بالفعل عن عملية العودة إلى رحم الأنثى فى المقطع الأخير من القصة حين قالت :

« واقتربت من « دهمة » فشعرت بالدوار ، وبتكور فى داخلى يضرب فى كل صوب من نفسى والتصقت مع المرأة . . وأنشدت . . » ص ٥٩ - المجموعة .

ويمكن لنا ملاحظة أن التحول إلى الأسطورة لا يعمل على شىء فى هذه القصة مثلما يعمل على الدفع بطاقة القص نحو الاكتمال والانثيال وفق نظام (حبكة) يصعب مقارنته مع نظام الحبكة التقليدية ، وخاصة حين تبلغ القصة فى أداء وحداتها الثلاث الأخيرة (نمو الغياب + انفجار الحضور + التحول) .

ففى هذه المرحلة التى تستغرق ثلثى القصة تنمو لدى الكاتبة عناصر قصصية تعادل عناصر القص فى الأساطير ، كالتضاد بين الحضور والغياب ، والسؤال عن لغز محير ، والبحث عن طريق يهدى إلى شخصية غائبة قهرا ، والاهتداء إلى شخصية مساعدة (الشاعر المجنون) ، والاكتشاف لرهبة الممنوع ، المغيب ، والانتهاء عند نقطة موغلة فى القسوة ، ونحو ذلك من العناصر التى لم تغلق دائرة الطاقة القصصية كما يحدث عادة فى الحبكة التقليدية ، وإنما أطلعتها نحو نقطة أكثر توترا ، وخاصة عندما توقفت القصة عند مشهد الجد الذى راح يضرب ابنته فى الخاتمة قائلا :

« سأجلدها إلى أن تخرج الروح الغريبة منها . . إنها ممسوسة . . » ، ص ٥٦ .

ويتطابق النموذج الذى قمنا بتحليله فى قصة النشيد مع سائر قصص مجموعة (عشبة) . ففى قصة (الزهرة) يتمثل الموقف الواقعى فى أحد فصول محو الأمية حين تلتقى المعلمة الشابة مع الرجال لتعلمهم من أجل تغيير أوضاعهم الاجتماعية .

ويتضح وجود الشخصية الشاخصة منذ بداية تشكيل الموقف السابق لتتمثل فى شخصية خلفان . أما الأنثى المغيبة فتتمثل فى هذه القصة رمزا من ناحية ، ومعادلا للرمز من ناحية ثانية . أو العكس ، مثالا ورمزا . ففى الأول تكون الزهرة رمزاً مجرداً لسياق متصل بين المعانى والقيم المغيبة فى واقع الشخصية الشاخصة ، (خلفان) . وفى الثانى تكون جزءا من شخصية المعلمة . فقد تراءت هذه المعلمة لخلفان صورة أخرى من الزهرة ، وروحا لها ، بل ومثالا حميما لسياق الاحتماء بها .

وحين تدق القصة باهتمام خاص ومتواتر عند فكرة بحث خلفان الدائب واللاهث عن زهرة يقدمها للمعلمة . يكون معنى ذلك التأكيد على أن الزهرة هى جانب الغياب فى القصة . ولذا يتحرك اتجاه القص إليها بالتحديد تجسيدا لوحدة نمو الغياب . أما حين يتجاوز خلفان حياته اليومية/الطبيعية بحثا

عن الزهرة فهذا يعنى بداية انفجار حضور الزهرة رمزاً أسطورياً متوثباً ، سواء من أحلام خلفان التى تجعله يمسك بضفيرة زوجته ظنا أنها زهرة ، أو من واقعه العادى ، حيث تمثلت له الأشياء كلها فى هيئة الزهرة : عيناه ، العصافير ، الناس ، البحر ينفث زهورا ، غطاء رأس زوجته ، الطعام .

أما التحول الكلى إلى المعنى الميثولوجى للزهرة فيبدأ حين يرتاد الصحراء بحثا عن زهرة جديدة يقدمها للمعلمة . ففى هذه الصحراء يجد الزهرة التى تذكرنا بفينوس وزهرة الخلود عند البطل السومرى « جلجاميش » ، حيث تصفها الكاتبة على النحو التالى :

« جميلة . . لم تقع عيناه فى الحلم واليقظة . أغمض عينيه . وفتحها ، كانت ماثلة أمامه . زهرة تفوح بالدوائر اللونية التى غطت النحاس فصار أمواجا باردة عاصرة . وكان خلفان ظلا شفافا مرتعشا فى البهرجة الزهرية . نظر إليها كانت تتوهج بإشراق يسرق بقايا الدهشة من العيون ، تلتمع بأجراس شهدية عسلية مطرية ، رهيفة كريق طفل ، تتلاعب مع الارتجافات الباردة . لنسيمها الخارج من ألوانها . . »[١٢] .

وحين ركض خلفان خلف هذه الزهرة وقطع مسافات الصحراء ، وهجم عليها بما أوتى من قوة ، لم يقبض سوى على حفنة من تراب ، قدمها لمعلمته ثم واصل التفكير فى زهرة الغد .

وفى قصة (بحران نشوان) ينعكس الموقف الواقعى فى شعور سلطان حارس البحر بالوحدة والصمت . تسكره النشوة ، فيتحول شخصية شاخصة نحو أنثى مغيبة تخرج له من البحر لتذكرنا بحوريات البحر فى الأساطير . ونظراً لسلطة الغياب الفادح للأنثى فى شخصية الحارس فقد راح - فى بداية الأمر - يقاوم خروج المرأة عارية من البحر ، ويتهددها بالقوانين . الأمر الذى يشير إلى نمو الغياب . ولكن سرعان ما يتحول اتجاه القص نحو تفجير حضور هذه المرأة فى ذاكرة الحارس ووجدانه . ومن ثم التحول نحو الاندماج معها فى عالم أسطورى متصل ، يحتمى بمنطقه العقل لمواجهة توتر الوحدة والخوف والضياع .

ومما يزيد من تفجر سياق أجواء الأسطورة فى هذه القصة ، ويعمق مجرى القص فيها امتلاؤ ها بمفردات ميثولوجية على غرار قصة (النشيد) ، كالبحر والليل والقمر والرقص والنخل والرماد والنار . بل إن فكرة خروج المرأة العارية من البحر لا تستنبطها الكاتبة من حالة النشوة والسكر، وإنما من العلاقة بين القمر والبحر . فقد تراءت له استدارة القمر فتاة مولودة ، وحين خرجت المرأة بدت له فى لون التراب النجومى .

ومضت طاقة القص بعد ذلك متدفقة بلا هوادة نحو إلهاب وجود الشخصية الشاخصة (الحارس) بخيال متراقص حول الأنثى المغيبة . لم تنقطع تسرباته ، ولم تتوقف من أجل شحذ أى عنصر يغترب عن الامتلاء بأجواء الأسطورة ، بل إن القصة لا تنتهى بإعلان خيبة الحلم ، وسقوط الحارس عند ضرباته الهوائية الفارغة للمرأة العارية ، وإنما تنتهى بتوقف الضربات ، والعودة ثانية لاستمرار التنازع بين دخول الماء للمرأة أو حراسة البحر .

ويستمر هذا الشأن فى بقية القصص . ففى قصة (ساعة وأعود) يظل الأب ينتظر ابنته المغيبة وهو فى حالة بكاء وضحك . وهذه خاتمة كالبداية ؛ وذلك لأن الأنثى المغيبة (الابنة) تحولت إلى رمز لأشواق جميع أهالى البلدة للاحتماء بأنثى أسطورية واهبة تقيم العمل والحب والجمال والخصوبة .

وخلاصة القول - دون أن نستطرد فى تحليل جميع نصوص المجموعة - يمكن الذهاب إلى أن الطاقة التى أعملتها سلمى مطر سيف فى تحويل مفرداتها ورموزها إلى عناصر تتوحد مع صيغة اتجاه القص الأسطورى بما هو عليه من انفتاح ، وتحرر ، وارتداد إلى المنطق المجرد ، واحتماء برمز الأنثى/الأسطورة . . أقول إن طاقة كهذه تكشف عن نداء قوى للخروج من دوائر الخوف/السلطة ، والتوتر/العزلة ، والضياع/المزيمة ، دون أن تقع فى واقعية مباشرة ، أو تلجأ إلى وسائط غريبة يمكن لها أن تعطل طاقة القص أو توقف نموها .

التجلى الثانى :

زمن القص لا يطابق

يكتسب مفهوم الزمن فى مجموعة قصص (عشبة) خصائص أساسية تبتعد عن مفهوم المطابقة المنطقية لمفهوم الزمن الواقعى . سواء المنظم وفق ترتيب كرونولوجى ثابت للأحداث ، أو المنظم وفق ترتيب تاريخى صارم لا تتقدم فيه مرحلة على أخرى بأى شكل من الأشكال . وما كان لقصص (عشبة) أن تنعتق من هذين المفهومين التقليديين للزمن لولا منهج توظيف الأساطير ، والعناصر الميثولوجية ؛ ذلك أن للأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن ، والتى تغاير الاستخدام الواقعى الفيزيائى أو التاريخى . ففى الميثولوجيا لم يكن الزمن معروفا على أنه أحداث متسلسلة ومتعاقبة كما لم يعرف لها سياق تاريخى محدد . وإنما يقوم الزمن الميثولوجى على فكرة التجسيم . بل إنه - كما يرى أرنست كاسرر - زمن « بيولوجى يراه البدائى سياقا لمراحل حياتية متباينة الجوهر . فالظواهر الزمنية المتمثلة فى الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها . تعدّ دلائل على خطة حياتية مماثلة لخطة حياة الإنسان ، وكأن الزمن يتجسم هنا فى إيقاع حياة الإنسان وحياة الطبيعة »(١٣) .

وحيث إن الزمن البيولوجى لا يتصف بوجود حقيقى أو طبيعى ، بل إن له آثاراً تدل عليه ، وتجليات تتبدى فى الزمن الطبيعى ، كما تتبدى فى مظاهر النمو لدى الإنسان والنبات والحيوان التى تظل محمولة وفق نظام داخلى لمولدها وتحركها وقيامها وموتها بوصفها أجساماً حية . أقول حيث إن هذا الزمن بهذه المثابة،فإن من المنطقى أن تذهب الأسطورة بعيدا فى التأمل بواسطة مغامراتها المدهشة ، فى تحليل الأشياء ، واختيار الظواهر ، وحل المعضلات ، بحيث يمكن النظر إلى هذا الذهاب المجسم للزمن ضربا من الخيال الفكرى غير المقيد .

وبناء على ذلك،فإن أى تجربة قصصية تتوجه لتوظيف أبعاد هذا الزمن إنما ترتاد منهجا تجريبيا ينعتق بزمن القص عن الواقع أولا ، ويذهب به نحو نظر فكرى أكثر جوهرية من النظر الذى ظلت القصة التقليدية تستخدمه وتستوعب من خلاله سطح الأشياء ، وحدود التفاصيل الخارجية .

ولكى نتفهم الدور الذى يلعبه الاتحاد مع الأسطورة فى قصص سلمى مطر سيف يمكن لنا أولا أن نحدد جانبا أساسيا فى الفكر الأسطورى وهو الذى يتصل بمحاولات الإنسان الأول لحل الكثير من المعضلات بواسطة الاعتقاد بثنائية العوامل المؤثرة فى خلق الكون أو الطبيعة ، وفى ميلاد الأحياء وموتها ، وفى الصراع بين القوى المختلفة ، الطبيعية والبشرية . وكأن الاعتقاد بوجود عنصرين أو مبدأين هو الكفيل بتفسير ما يجهله ذلك الإنسان ، أو الاهتداء إلى ما يبحث عنه من مساع نحو الخير والخصب والاكتمال والأمن والسعادة والخلود إلخ . . ويذهب بعض علماء إثنولوجيا الأساطير إلى أن « الأساطير تعكس اجتماع الضدين فى الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته . . العنصر المهم فى الأساطير هو السعى نحو السعادة الذى يجده المرء فيها . إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن فى الطبيعة ازدواجية وأن فى الإنسان ازدواجية وضدية لن يجد حلا له فى حياته »(١٤) .

ويلعب الموتيف الثنائى فى الميثولوجيا دورا واضحا نراه فى التقابل المستمر بين الذكورة والأنوثة ، الإله والإلهة ، الليل والنهار ، الشمس والقمر ، الماء والنار ، الجنة والنار ، البر والبحر ، السماء والأرض ، العالم العلوى والعالم السفلى ، الموت والحياة ، الخير والشر ، الروح والجسد ، وغير ذلك من صور التقابل الثنائى التى تحفل بها الميثولوجيا حتى على مستوى تقسيم الأبطال والشخصيات إلى أخوين أو أختين أو زوجتين أو إلهين أو بطلين .

ونرى أن هذا التصور الميثولوجى هو الذى سيشكل عملية الاتحاد مع الأسطورة فى قصص (عشبة) . وعلى ضوء نموذج مبنى القص عند الكاتبة الذى رسمنا خطه البيانى فيما سبق ، فإن الاتحاد مع زمن الميثولوجيا سيرتبط أساسا بالوحدات الثلاث الأخيرة (٤) و(٥) و(٦) ، وهى تمو الغياب وانفجار الحضور والتحول إلى الأسطورة . وسنحاول فيما سيأتى تحليل الكيفية التى وظفت فيها سلمى مطر الزمن المجسم أو الزمن

البيولوجى إن جاز لنا التعبير عنه بذلك . والذى خلقت بواسطته زمنا متوترا بالخروج عن الواقع .

إن الأساس المنطقى لتوظيف الكاتبة للزمن المجسم هو تحريك الشخصية الشاخصة فى قصص (عشبة) وفق مذهب الثنائية الذى تستمد سلمى مطر النزوع إليه من الميثولوجيا . وتجعله من ثم أرضية فكرية ، أو تأملية للاتحاد مع الأسطورة . ذلك أننا نلمس بوضوح فى قصص (عشبة) جميعها انقسام الشخصية إلى عالمين يمكن أن نسميهما بما نشاء من تسميات تنسجم مع وحدة « الموقف الواقعى » الذى تشخص منه . ولكن تظل جميع الأسماء أو المصطلحات أو المفردات الرمزية دالة على ثنائية أساسية بين واقع تتمثل فيه (الأنا) الواعية وحلم تشخص إليه ، وتتمثل فيه (الهو) (أنا) أخرى لها زمنها الخاص بها ، والذى يجسمها فى صور ورموز وحركات مكثفة ، وبعيدة الدلالة لكنها مفسرة لكون كائنات سلمى مطر سيف جميعها تعيش الخوف من مصدر السلطة ، والتوتر من مصدر العزلة ، والضياع من مصدر الهزيمة . •

فى قصة (ساعة وأعود) نرى كيف تفسر الكاتبة خوف الأب وتوتره وضياعه بواسطة القذف بالشخصية المغيبة وهى « الابنة » محمولة بمشاعر الخوف والتوتر والضياع ـ نفسها ، التى انفجرت فى داخلها بعد السجن الطويل . ولكى نفهم هذا التفسير ينبغى أولا تنحية مفهوم الزمن الواقعى عن القصة الذى أشرنا له من قبل ، وتطبيق مفهوم الزمن المجسم (الزمن الميثولوجى) . إذ بواسطة هذا النظر سيكون تذوق حالة الاتحاد والاندماج التى خلقتها الكاتبة بين الزمن الواقعى للشخصية الشاخصة ، والذى يعادل الجزء الأول من الثنائية (الواقع) ، وزمن الشخصية المغيبة ، والذى يعادل الحلم أو الزمن المجسم فى هيئة فتاة ذات علاقة قوية برمز الأنثى الإلهة ، الأنثى التى دأبت الكاتبة تقود شخصياتها الشاخصة للاحتماء بها .

إن التجسيم فى هيئة الأنثى المغيبة هو الذى يحقق لقصة (ساعة وأعود) حساسيتها القصصية الجديدة ، وهو الذى يبلغ بمستوى القص درجة التلاحم مع منطق الميثولوجيا ، وهو الذى يسرب من القصة ضربا من الأحلام الشعرية السيريالية ، ويجعل منها شكلا من أشكال التعامل العقلى مع الواقع المهزوم .

ولكى نقدر كيفية تجسيم الزمن فى رمز الأنثى سنلاحظ أولا أن الكاتبة لم تلغ الزمن التقليدى نهائيا ، بل إنها ستبقى عليه جزئيا لتجسيد الجزء المقابل للحلم وهو الواقع . ولذا فنحن يمكن لنا أن نتتبع بسهولة سياق هذا الزمن من خلال حركة ضمير الراوى عن الأب . أو حركة الزمن فى اللغة التى يتحدث بها الراوى حول شخصية الأب بوصفه الشخصية الشاخصة فى القصة ، ونحو ذلك فى عبارة تبدأ بها القصة لتعزيز وجود زمن الحدث على المستوى الواقعى . إذ تقول الكاتبة :

« يحكى فى بلدتنا أن رجلا حبس ابنته فلم تخرج إلا مرة واحدة ، قالت : ساعة وأعود . . أبوها ينتظر أمام حافة الشارع ، ويبقى ساهرا الليل والنهار أحيانا يجلس وأحيانا يبكى . . »(١٥) .

لكن حين تمضى القصة بوحداتها على نحو متدفق ، ويتجسم زمن الأنثى فى مواقف متضاربة ، متناقضة ، وتتحد الإبنة الغائبة فى زمن الميثولوجيا . حينئذ ينتقل الحكى إلى النخيل دون أن يستمر مع الراوى . ففى نهاية القصة . . «حكت النخيل أن أبا فى بلدنا حبس ابنته ، وقالت وهى متزينة برائحة الحناء ساعة وأعود . . » (ص ٤٤) المجموعة .

ولا يمكن تفسير نسبة انتقال الحكى من الراوى إلى النخيل ، وهى مفردة ميثولوجية ، إلا بأن القصة قد تمكنت فيما بين الفقرة الأولى منها والفقرة الأخيرة من أن تصوغ زمنا يجسم الحلم بحرية يمكن لها أن تخرج الأب ، وتخرج أهالى البلدة من دوائر الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

وبين الفقرتين المشار إليهما نرى كيف أشبعت الكاتبة أولا « نمو الغياب » بواسطة العودة إلى ضمير الراوى ، أو ضمير الأب متحدثا عن زمنه الواقعى بين فنية وأخرى ، معبرا خلال ذلك عن خوفه وتوتره وضياعه بعد غياب ابنته عنه ، وهى المشاعر التى يجسمها فى عطش النخلة التى تركتها الابنة بعد أن تعودت على سقيها .

وتشبع الكاتبة ـ من زاوية ثانية ـ « انفجار حضور الأنثى » بواسطة تجسيم زمن ميثولوجى لتلك الابنة ، ولدى جميع الشهود الذين تحدثوا عن رؤ يتهم لها ، وفى أزمنة مختلفة أيضا ، ستبدو لنا فى المحصلة النهائية استحالة جريانها فى زمن القصة ، لسبب بسيط يتصل بأن الكاتبة حددت فى البداية كل ما جرى من غياب الابنة فى ساعة واحدة من الزمن « كل هذا حدث فى فترة زمنية لا تقل عن ساعة » ص (٣٧) .

ولا يمكن تفسير هذه الاستحالة إلا بمفهوم الزمن الميثولوجى الذى سيجسم لنا تلك الساعة الواحدة فى سلسلة من الساعات والأيام والمواقف المتضاربة التى يعبر عنها شهود البلدة ؛ الشهود الذين استطاعوا بشهاداتهم أن يتقمصوا فعل البحث عن أنثى مغيبة ، وأن يصبحوا بسبب ذلك جزءا متحققا من زمن الأب . فالرجل من البلدة يراها فى وقت متأخر من الليل (عند صلاة العشاء) فيبهره جمالها ، ويخاف عليها من نفسه . فقد كانت أمامه « مكحولة بلون الشمس الغاربة . . كانت عسلا أسمر » . . ويعبر مشهد ظهور الابنة أمام هذا الرجل عن توتر العزلة عن الأب . لأن حضور ابنته هو حضور لحلمه بالخروج من ذلك التوتر . وسيعود التوتر إليه بمجرد أن ينتهى الرجل من شهادته ، إذ سيقاطع زمن الأب الذى هو جزء من زمن الساعة مع زمن رجل البلدة ، وسيردد الأب فجأة « قالت ساعة وأعود لاشك أنها ضلت الطريق . مسكينة فقط تعرف طريق قدميها حول النخلة . . . » .

ثم ستراها امرأة من البلدة فى الصباح ، وستتناولها من كتفها قبل أن ترمى بنفسها فى الشارع ، وستظل مع المارة ، والصيادين حتى يبيعوا سمكهم . وتتبع أحدهم . وتختفى ، ثم ستخرج له فى يوم آخر ، وستركب قاربه ، دون أن يراها . وسيفاجأ بها تشاركه فى العمل ثم تختفى ، فيبحث عنها دون جدوى ، لكنه سيجد أثرا لارتطام جسم فى الماء ، وتجمع الأسماك حوله .

وتجسم هذه الشهادة مساحة أوسع فى الحلم ، سواء بالنسبة للمرأة أو بالنسبة للأب . ففيها يطول الزمن إلى يومين ، وفيها تظهر العلاقة بين وجود البنت الغريبة المغيبة بوصفها رمزاً أسطورياً ، وبين وجود الصيادين ، وازدهار بيعهم وعملهم ، بل إن شهادة امرأة البلدة ستجسم هذه الأنثى جزءاً من أداة العمل والإنتاج . فقد مدت يدها للمشاركة فى سحب الشبكة ، ثم « تناولها وأقفل عليها قاع المركب » .

ويستمر الشهود فى تجسيم مشاهد زمن الغياب الواقعى (ساعة) بصورة أشد كثافة وأكثر اختزالا لحلم « أنا » الأب . فالشاب من البلدة . سيلتقى بها قبيل الغروب عند البحر ، وسيعشقها كمخلوقة لا يوجد مثلها فى البلدة . ثم ستتراءى له بجسدها موجه بعيدة ، ووردة رطبة فى طوفان الريح . وما إن تنتهى هذه الشهادة التى قرنت بين الأنثى والحب حتى تعود الكاتبة إلى الأب الذى لا يزال يشخص للغياب فى دائرة الزمن المحدد بالساعة . فنجده يجسم صورتها فى أحد الطيور الجميلة وصوتها فى صوت الطيور المحلقة حول النخلة ، وحزنها فى النظر الدائم من النافذة .

وتأتى شهادة امرأة فقيرة من البلدة لتراها عارية الرأس والصدر ، وتسترها ثم لتقترن أمامها بفيض من البركة التى جعلت إحدى البائعات الفقيرات حولها تبيع ما يكفى لمؤونة عام من القحط . ويراها تلميذ من البلدة فتجسم له شيئا هاما يخبئه فى دفتره . وتراها عجوز فى ظهر يوم حار . فتسكن معها فى ظل جدار مسجد ، ويراها الموظفون فتتجسم جزءا من ملفاتهم التى يقفلون عليها ثم لا يلقونها بعد اختفائها عنهم .

وتقوم الصور السابقة لغياب وظهور الأنثى (الابنة الغائبة) بهتك جدار الواقع . الذى تمثل فى هذه القصة سجنا تاريخيا طويلا . حكى عنه الأب والنخل والناس .ومعنى السجن هنا لا ينطبق على حضور الأنثى . لأن الكاتبة لا تجسم زمنا ميثولوجيا لسجن المرأة « الواقعى » . وإنما ينطبق على حضور الرجل والمرأة . لأن القصة أتت على شهود الرجال والنساء والعجائز والاطفال ، وجعلتهم يمسكون فى لحظات سريعة ما تجسمه الأنثى من دلالات الحلم/الأسطورة . مثل ؛ العمل ، الإنتاج (الصيادون) الحب (الشاب) العلم (التلميذ) الحماية (العجوز) الأمانة (الموظفون) . وظلت القصة تختزل هذه التجسيمات فى زمن ميثولوجى لا وجود له

على مستوى الواقع الطبيعى كما لاحظنا . بيد أننا لا يمكن أن نفصل هذا الزمن عن وجود الشخصية الشاخصة (الأب) . إنه جزء لا يجزأ منها ، بل إنه الجزء الخاص بالـ (هو) فى هذه الشخصية . والذى ترسبت فيه النزوات البدائية والرغبات المكبوتة التى لم تستطع الحيلولة دون أن تجسم الشخصية الشاخصة طقس الأنثى المغيبة فى داخلها .

ويتضح هنا أن الابنة ضد لمثال الواقع . وجزء مقابل له . وقد استمدت الكاتبة التصور الميثولوجى نفسه الذى يذهب إلى وجود صراع دائم بين طرفى الثنائية ، فجعلت تجسيم الأنا (للأب) للزمن ، يتقاطع مع تجسيم الهو (للأب) كاشفة بذلك عن توق شعرى مكثف لحلم الشخصية الشاخصة (الأب) بالمعنى المطلق للحرية . فالأنثى المغيبة التى اندمجت مع النخل والطيور وموج البحر والصيادين والعشاق وتلاميذ المدارس والعجائز وعمل الموظفين إنما هى تلك الحياة بأسرها وقد تحررت تماما من الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

ويتجه الزمن على نحو قريب جدا مما سبق تحليله فى قصة (تلعثم) ، وإن كان وجود الشخصية الشاخصة هنا أكثر التصاقا ، كما أن الأنثى المغيبة أكثر التحاما بالميثولوجيا . فالأولى ابنة شابة لا تستطيع التحدث بطلاقة أمام أمها لما تمارسه الأم من سلوك لا ينسجم مع طقس : العلاقة الوثيقة التى تربطها بالقطة . أما الثانية فهى قطة ولود (أنثى مغيبة بحكم قهر الأم لها) تقوم الإبنة بإخفائها مع قرب ولادتها . ويمضى زمن « المواقف الواقعى » فى حدود اللحظات التى تشهد ولادة القطط الصغيرة . لكن - وفى الوقت نفسه - يتجسم زمن بيولوجى آخر هو الذى تنطلق فيه نزوة « الأنا » (الشخصية الشاخصة) لتجسد حياة متحررة تقيم فيها البنت الشابة علاقات عميقة الجذور مع القطة .

وفى خطاب القصة من زاوية ذلك الزمن نرى فقرات طويلة تجسم فيها الكاتبة زمن وجود القطة بواسطة ما يرتبط به هذا الحيوان الأليف من ميثولوجيا مغرقة . فالاعتقاد الشعبى بأن الآلهة أو الجن تقتص من كل من يؤذى القط ، أو يركله ، يولد الفعل السيكودرامى عند شخصية الابنة ، وهو الاحتماء بالقطة الأنثى . والاعتقاد الميثولوجى بأن القط شيطان ينبىء بسقوط المطر ، يجسم الكثير من الصور الميثولوجية فى هذه القصة ، وخاصة فى فقرات الهلاس الخالص بين الابنة والقطة عندما تحاول حمايتها بتخفيتها فى غرفة المطر ، استلهاما لما يعتقده الأطفال من أن المطر ينزل من غرفة مملوءة بالماء . ثم تتردد مفردة المطر ترددا ميثولوجيا عشرات المرات لتصب فى كل مرة عند معنى الاحتماء من السلطة القهرية ، المتربصة بالأنثى المغيبة (القطة) .

وتستمر الجذور التى تربط القطة بالأسطورة فى العمل على تفجير حضورها بوصفها حلماً مجسماً فى سلسلة من الصور المتوالية ، إلى أن تحتدم هذه الصور مع ازدياد شعور الابنة بالخوف ، وتحوّل حركات القطة إلى سلوك يستفز وعيها . وحينئذ تقرر دفن القطط الصغار مع الزهرة فى حفرة واحدة . وعند هذا الموقف الأخير تثرى القصة بعملية تجسيم الزمن . ذلك أن دفن القطط المولودة فى التو يمثل جزءا من الحلم بالعودة إلى رحم الأنثى الإلّه . . والاحتماء بها . بل إنها تشخيص مباشر لعملية النكوص خوفا من الواقع ، وتشخيص مباشر لعملية الاحتماء المتوتر بالتماهى ، وخاصة من خلال طقس دفن الزهرة الذى يشير إلى الإخصاب ، وطقس دفن القطط الذى يشير كما تشير الميثولوجيا إلى نمو المحصول[١٦] .

لقد فسرت هذه القصة حجم الخوف من الواقع عند الابنة كما جسمت حجم عزلتها وتوتر علاقتها بالآخر . فأقامت التقابل الثنائى بينها وبين القطط الصغار ، وبين أمها والقطة الولود . ولم يستغرق الزمن الواقعى فى القصة ليلة مظلمة كسائر قصص عشبة) التى تستغرق أحداثها فى رحم الليل . ومع ذلك فإن التجسيمات التى أشرنا إليها تطلق الإحساس اللانهائى بالزمن ، تماما كما حدث فى ليل قصة النشيد)وقصة (بحران نشوان) .

ويبقى أن نشير إلى قوة إحساس الكاتبة بالواقع رغم منهجها التجسيمى للزمن . وتتبدى قوة هذا الإحساس غالبا فى الإبقاء على طرفى التقابل بين الأسطورة والواقع بعضهما فوق البعض ،

وكأن الأسطورة جزءٌ من التفكير العقلى للشخصية الشاخصة . ويدلنا على ذلك مشهد خاتمة القصة الذى نشخص فيه للصباح وبعد انقضاء سلسلة مشاهد الاحتياء برهبة الليل وقد اجتمعت فيه مفردات الواقع والأسطورة فى آن :

« فى الصباح وجدت الأم ابنتها الشابة نائمة وهى تحتضن قطتها الميتة . وتحت ظل شجرة مخلوعة وفى التراب تنام خمس قطط لحم باردة »(١٧) .

ولن تنقطع فكرة الاحتياء بالظلام عن قصص سلمى مطر . فمن خلاله يظل الزمن مطلقا يعانق شتى رموز الميثولوجيا ، وبواسطته تعزل « الواقع » عند نقطة محددة ، وتطلق الحلم منذ أن يبدأ لديها تسرب غياب شخصية الأنثى .

وسنلاحظ فى قصة (غياب) أن الظلام يتجسم فى مفردتين ميثولوجيتين هما البحر والموت اللذان ستلجأ إليهما الابنة حلاً لمعضلة بحثها عن السعادة . ستطلب الموت راضية ، وستدخل البحر كما تفعل بطلات الأساطير ، وسيعتقد الجميع أنها قد وجدت السعادة حقا ، مقابلا للعذاب الذى وجدته فى صور الواقع . وبين طرفى العذاب والسعادة ، سيتحرك الزمن فى بـاطن كل من الشخصية الشاخصة (الأم) والأنثى المغيبة (الابنة) مجسما الغياب والحضور الميثولوجى لهذه الأنثى ، خاصة بعد أن عجز الواقع عن درء عذابها ، فصارت مسكونة بأرواح تهجس بحلمها فى الاحتياء بالظلام .

وقد جللت الكاتبة هجس الابنة برغبة عارمة فى إشباع جميع الصور التى يستنبطها الهلاس بالميثولوجيا كما هو حين أوصلت الابنة أمها إلى مرحلة العجز عن تقديم السعادة بمعناها الميثولوجى ، بأن راحت تصنع تمثالا أحلت فيه شعورها نفسه بالعذاب ، كما أحلت فيه عجزها نفسه عن الإمساك بالسعادة .

وتتمثل الخلاصة النهائية لتوظيف الزمن الميثولوجى فى قصص سلمى مطر فى خلق مفارقة تقترب كثيرا من فلسفة السريالية ، قوامها التوق الشديد إلى الحرية والخروج الأبدى من حدود العزلة ومن توترات الواقع ومخاوفه . وذلك ليس بواسطة تصوير الزمن الواقعى للقصة ، وإنما بواسطة تجسيم الزمن بعناصر الميثولوجيا . وقد استطاعت الكاتبة عن طريق المفارقة بين الحرية بمفهومها العقلى والميثولوجيا بنزوعها البدائى الظاهر أن تقدم لنا صيغا درامية متجذرة فى طبيعة الذهن العادى . وأن تكشف لنا عن حالات إنسانية يصعب التعبير عنها بوسيط القص التقليدى : حالات التناقض والتقمص والانقسام والثنائية والغياب والحضور والتحول ، ليس بوصفها حالات عارضة ، وإنما على أنها حالات واقعية ، يغص بها واقع حياتنا السيكولوجى خاصة تلك التى تنبع من فعل الاحتياء من عزلة الواقع وهزيمته ومثاله المصطنع بزخرف الحياة اليومية المبتذلة .

إن فلسفة توظيف الزمن الميثولوجى عند سلمى مطر تنحصر فى أن الإنسان لا يعيش زمنه الخاص به وإنما يعيش زمن الآخرين ، يتقمصه بقوة وينفعل به انفعالا حادا يحيله إلى جزء حميم من تجربته الذاتية ، ثم لا تستطيع أى تجربة إنسانية أن تجسم قوة التقمص وضغط الانفعال مثلما تفعله تجربة الأسطورة .

التجلى الثالث :

التشابك والإسقاط العكسى

الأساس الذى يتركب منه التشابك والإسقاط العكسى فى قصص التوظيف الأسطورى عند سلمى مطر هو سقوط أى شكل من أشكال التعارض بين الأسطورة والواقع . فالكاتبة لا تتصور على الإطلاق إمكان وجود أية أوهام بين هذين العالمين يمكن لهما أن يسدا عليها الطريق أمام دفعها بطاقة القص للتنقيب المتفرس فى عناصر الميثولوجيا ، والمتشبع بالحدس والدهشة فى اكتشاف جذور الواقع ، أو أمام غوصها المستمر فى عمليات تجسيم الزمن كما رأينا فيما مضى ، أو أمام نموذجها فى نظام القص الذى تتحرك اتجاهات صيغه نحو تحول أساسى إلى الأسطورة .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن ميكانزمات الإسقاط العكسى تنطلق باتجاه صيغ طاقة القص من الواقع إلى الأسطورة . ولعل نموذج القص عند الكاتبة الذى حصرناه فى ست خطوات متصاعدة (راجع النموذج) يوضح لنا الكيفية القصصية لذلك الإسقاط . ولن نقوم بإعادة تحليل النموذج تفسيرا لهذه الكيفية فى هذا الجزء من الدراسة وإنما سنقوم بتحليل خاصية الإسقاط فى مجال صقل طاقة القص من ناحية ، وفى مجال التركيب المعقد لعالمى الواقع والأسطورة من ناحية ثانية ، وصولا إلى ما تشع به عملية كهذه من رؤية تنأى بجميع الأوهام الفاصلة بين العالمين جانبا .

إن أهم القصص التى يتشابك فيها العالمان بعمق شديد هى (النشيد) ، و(ساعة وأعود) ، و(بحران نشوان) ، و(الزهرة) ، و(العرس) ، و(هيام) وقد عرضنا لبعض هذه القصص ولذا سنحاول النظر فيما لم نعرض له فيما مضى .

سنرى فى قصة (العرس » امتدادا لصورة الأنثى المسكونة بالأرواح ونفحات الآلهة الأسطورية ، سواء فى حالة تجسد زمنها الظاهر الواقعى ، أو فى حالة تجسد زمنها الميثولوجى حين تبدو بالفعل مسكونة بروح تجعلها فى نهاية القصة تحلق وتصفق بجناحين .

وأهم ما تلتقطه الكاتبة من الواقع لبناء بطلة القصة « حمامة » هو أنها امرأة ذات حظ عاثر فى الزواج تزوجت خمس مرات وفى كل مرة تخرج من بيت الزوجية مجللة بالخيبة . وكان من الممكن أن تفضى هذه الصلة الأولية بالواقع إلى بناء شخصية واقعية ، خاصة وأن الكاتبة لم تظهر « الشخصية الشاخصة » مباشرة وإنما تقمصت بعدها فى ضمير الراوى ، مما جعل للسرد القصصى سطوة خاصة فى الدفع بتاريخ مسيرة البطلة ، وتقديم صورتها فى هالة من الوقائع والمواقف التى تحيلها تدريجيا إلى عالم الأسطورة .

ورغم أن الكاتبة قد درجت على أن تقيم التحول الكلى للأسطورة فى الربع أو الثلث الأخير من القصة كما فى القصص التى عرضنا لها ، فإن مفهومها المكرس فى اتجاه إلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع يجعلها تقيم منافذ فى طبيعة مجاوزة الواقع واختراق حدود صوره اليومية . ونرى ذلك فى التفاصيل التى ستشملها سيرة البطلة . إنها تزف إلى الزوج الأول فتجزع ، وتتحصن منه بسكين حتى تتحين الهروب من صورته العارية ، وتلجأ إلى شجرة يتيمة لتبكى أمامها ، ثم تعود إلى اللعب مع الأطفال ، وحين أعيدت إلى الزوج رجعت بثياب حمراء ممزقة . ثم تزوجت من الثانى فواجهت زوجا غريبا من الرجال ، يعلقها بالسقف ويعريها ، ويدور حولها كثور ويرقص منتشيا ، ثم يضربها بالسوط ، ويسجنها فى غرفتها ، ويخرج إلى سمره . وجاء زوج غنى ثالث ، وحملها إلى بلده ، وأسكنها قصرا مليئا بالجوارى والخدم . وما إن أنجبت منه بنتا حتى تزوج بعدها باثنتين ، فتركته . وتزوجت الرابع الذى أحب أن يأكلها فظل يأكل ويسمن حتى لم يعد قادرا على القيام ، وهربت منه . فكان الخامس زوجا قذرا يتاجر فى المواشى فلم تحتمله ، ورجعت شبه مريضة ودخلت حالة الكآبة البشعة ، فبدت امرأة تسكنها الأرواح . إلى أن بلغت مرحلة الهلاس وتجسيم العرس الأسطورى ، الذى حلقت فيه مصفقة بجناحين .

ولا مراء فى أن تفاصيل زواج بطلة (العرس) تنطوى على استباق ظاهر لعناصر الميثولوجيا ، خاصة تلك التى صورت الأزواج على ما هم عليه من القسوة البالغة ، والسادية المتوحشة ، أو تلك التى أظهرت براءتها المفرطة ، وعزلتها المطلقة عن صورة الرجل ، أو تلك التى دفعت إلى تكرار التجربة الزواجية خمس مرات ليتكرر معها رد الفعل نفسه بالهروب والغياب . ولا يتنافى منهج الكاتبة مع هذا الاستباق ، لأنه استباق قصدى يشير فى تصورنا إلى أن الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة ملغية تماما .

وحين نمضى أكثر فى تحليل هاجس إلغاء الوهم ، وإقامة التشابك المركب بين العالمين سنجد إشارات كثيرة لدى الكاتبة فى هذا السياق أبلغها تلك الفقرات التى تبدأ بها القصة ، كقولها :

« حمامة كانت من نساء البلدة اللواتى يلاحقهن سوء الطالع . امرأة لا تكاد تفارقها رائحة الرماد ، كطيور مغمضة الأجنحة »(١٨) .

وتدفع الفقرة السابقة بحدس التحول إلى الأسطورة والاستباق به قبل معرفتنا لأية معلومات عن بطلتها ؛ فهى فقرة توصّف « الشخصية المغيبة » بمفردات لا تغادرها عناصر الميثولوجيا . فالبطلة اسمها « حمامة » ، والحمامة فى المعتقدات الشعبية رمز للوداعة والبراءة ، لدرجة أن الكثير من الشعوب تحرم صيدها .

•

وقد لاحظنا أن الكاتبة قد استخدمت هذا الاسم أكثر من مرة ، كما هو فى قصة (قيس هوى) . كما استخدمه قصاصون آخرون مثل مريم جمعة فرج فى بعض قصصها . ويعبر استخدام هذا الاسم عند سلمى مطر عن فكرة إزالة الوهم بين عالمى الأسطورة والواقع خير تعبير ؛ فهو من جهة اسم له دلالة الميثولوجية كما ذكرنا ، لكنه من جهة أخرى أحد الأسماء الشائعة فى بيئة الإمارات العربية والخليج العربى ، وهذا يعنى أن الكاتبة لم تصطنع مثل هذا الاسم لاصطناع رائحة الأسطورة . إنه وظيفة ، وجعلت منه إحدى الصور الفسيفسائية التى تجسم العلاقة بالواقع ، والعلاقة بالأسطورة فى آن

إننا قد نجد أن صفة البراءة والوداعة تقترن بجميع الشخصيات المغيبة (الإناث) فى قصص (عشبة) . لكنها فى قصة (العرس) تقترن وظيفيا بالفعل القصصى أكثر مما هو حادث فى بقية القصص ، لسبب أساسى هو أن البراءة فى شخصية « حمامة » هى التى ستؤدى إلى تكرار فعل الهرب من الأزواج الخمسة ، بما فرضوه عليها من عزلة وسلطة .

أما المفردات الأخرى فى الفقرة السابقة فلا تقل فى تأثيرها الميثولوجى واتجاهها نحو الاستباق بهذا التأثير من أجل تعزيز الصلة بين عالمى الأسطورة والواقع . وهذه المفردات هى « سوء الطالع » و « رائحة الرماد » و « طيور مغمضة الأجنحة » . وسيستمر انثيال مثل هذه المفردات التى تشكل موتيفات تلمع من قاع الميثولوجيا كالشجرة اليتيمة التى بكت « حمامة » أمامها ، والليل الذى زوجت فيه ، ثم أعيدت فيه ثانية إلى الزوج ، ثم فزعت إليه بعد نومها فى النهار ، والثياب الحمراء التى عادت بها من الزوج الأول ، والثور الهائج ، ورقص الزوج الثانى ، والقصر الذى سكنت فيه مع الزوج الثالث ، والمطوع الذى قرأ عليها آيات القرآن ، والجنى الذى قيل بأنه سكنها ، والكىّ ، والبخور ، والملح الذى استخدم لطرد الروح الشريرة عنها .

لقد شكلت هذه المفردات مع ثيمة حالات الزواج الخمس أرضا لتشابك صور الفعل الدرامى ، وتبادل الإسقاط من مواقع متعددة ؛ فبواسطتها ظلت الكاتبة تستبقّ التحول الكلى إلى الأسطورة ، مستعينة بوجودها فى رواسب حياتنا الاجتماعية فى الخليج والجزيرة العربية ، وبكونها عاملا مهما فى توظيف لغة تنسجم مع أطروحة إلغاء الوهم بين الأسطوّرة والواقع . ذلك أن تلك المفردات والثيمات أغرقت لغة الكاتبة فى كثافة تعبيرية لم تخل منها جميع فقرات القصة على الإطلاق . ليس من أجل إغراق المتلقى فى الرمز والتكثيف الشعرى ، وإنما من أجل التوازن مع علاقات التشابك بين عالمى الأسطورة والواقع .

إن اللغة التعبيرية التى تستخدمها سلمى مطر ليست من قبيل التوق المجرد إلى الشعر ، وإنما هى انعكاس لتأسيس فكرى يلغى الوهم بين عالمين ، ويدمجهما فى مجسم واحد . وقد أثبتت تجارب كثير من كتاب القصة والرواية والمسرحية أن اللغة التعبيرية مظهر أساسى للحساسية الجديدة فى مثل هذه الفنون ، وخاصة عندما ترتكز على رؤية تؤسس الاندماج والتشابك ، والإسقاط بين أكثر من واقع/حقيقة/عالم .

وسنلجأ إلى اقتطاع فقرة من قصة (العرس) تأخذنا بقوة نحو ما نذهب إليه ، وتدفع بنا إلى تحليل انفجار حضور الأنثى « حمامة » ، وتحولها الكلى إلى الأسطورة فى خاتمة القصة . . والفقرة تأتى فى بداية وصف التحول ، وبعد أن انتهت من أزواجها الخمسة ، ويئست من جميع أساليب العلاج :

« طرقت الأبواب والنوافذ ، وعبرت الطرقات والمؤسسات إلى البحر . حتى أيقظت فضول البلدة لتجرى وراءها وسط دوائر لهاثها . فى ذلك اليوم الذى

نهضت فيه حمامة كانت البلدة مليئة بصحو غريب ، السماء كانت صافية ، وكان حمام كثير يحلق فى الأعلى ويسد منافذ السماء ، والبحر كان هادئا ومليئا بزبد أبيض ، ونخلات البلدة لم تكن تحمل ذرة غبار ، وحتى عيون أهل البلدة كانت متيقظة ، فعندما نهضت النساء من نومهن أتاهن شعور أن البلدة ستشهد عرسا »[١٩] .

ونرى أن الفقرة السابقة تدق بعنف على سخونة الإسقاط والتشابك الدرامى المركب فى القصة . فالقارىء يصل إليها بعد سلسلة المفردات والثيمات الميثولوجية السابقة ، وقد تيقظت مشاعره وتهيأت أفكاره لقبول تحول سيتسم بحرق الواقع فعلاً دون أن يسقط من نسيجه ، أو أن يتحرر من منطقه . ذلك أن الفعل الذى ستقبل عليه البطلة لا يخرج عن كونه ضربا من خيال مجنون يدفع به الهلاس نحو ما هو غير متوقع استمرارا للقبول بمنطق التحول إلى مشهد العرس الأبيض فى نهاية القصة . لكن الكاتبة لا تعنى ذلك على الإطلاق . فالقصة لا ترسم فى خاتمتها عرسا أسطوريا يغنى فيه أهل البلدة جميعهم ، وترقص جميع النساء ، ويصفق الأطفال وتميل النخيل متطاوعة مع العرس ، وتتحول حمامة إلى كائنة تشبه القطن تحلق حولها كائنات لا ملامح لها ، ويؤتى لها بعريس يجرد من ملابسه ، ويزف معها فى عرس أبيض تحلق بسببه مصفقة بجناحين . . أقول إن الكاتبة لا ترسم مشهد العرس الأسطورى هذا لتقول إن : طلتها قد بلغت مرحلة الجنون والهلاس ، وإنما رسمت ذلك المشهد لتجسم الحلم بثورتها العنيفة المضادة للعزلة والسلطة والخوف .

قد يتراوح وجود احتمال الجنون فعلا ، لكن ليس من أجل صياغة منطقه السيكولوجى الخالص ، وإنما من أجل صياغة التلاحم ، وإلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع . ولعل المؤشرات الفصيحة الدالة على أن مشهد العرس تجسيم للحلم بالثورة على هزيمة الواقع ، وليس تجسيدا لحالة الجنون كثيرة نجدها فى الكيفية الميكانزمية التى جرى بها التخطيط للمشهد فى خاتمة القصة ، بدءا من الفقرة السابقة وانتهاء بالتحليق .

وفى سياق هذا التخطيط سنرى كيف تبدأ اللغة التعبيرية فى تقليل إفصاحها بالواقع اليومى ، كما سنرى حرصا شديدا من الكاتبة على إفراغ جميع صورها وتجسيماتها التعبيرية من أية إشارة مباشرة تدل على جنون « حمامة » . وفوق هذا سنجد نظاما مُخرجاً للمشهد يتنقل وفق خطوات تشير أحيانا ، وبقوة ، إلى فعل التحريض ضد الواقع المصطنع . كأن تصف الكاتبة كيف تطرق « حمامة » الأبواب والمؤسسات لتوقظ فضول الأهالى ، وليجروا وراء لهاثها ، أو أن تصف كيف أن حمامة اتصلت بالأهالى وكأن أجهزتها الحسية توزعت على كل فرد منهم .

إن انعكاس تجلى التشابك والتركيب الدرامى على ميكانزمات نموذج القص عند سلمى مطر شديد الخصوصية لسبب يتصل بمنهج الإسقاط ، وهو المنهج الذى اعتمد إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع ، وراح يتسقط شظايا الميثولوجيا ويتسلسل بها على مستوى نمو شخصية الأنثى والشخصية الشاخصة ، وصولا إلى مزيد من التدفق لطاقة القص ، ومزيد من الخيال فى تجسيم الزمن ، ومزيد من الكثافة التعبيرية فى اتجاهات اللغة والصور .

ولا ينطبق المنهج السابق على قصة العرس فحسب . إنه ينطبق بالخصوصية نفسها على قصص النشيد وساعة وأعود والزهرة وبحران ونشوان وهيام ؛ لأنها أنضج قصص المجموعة وأهمها . كما أنه ينطبق على بقية القصص مع تفاوت قليل فى نضج الانعكاس المشار إليه فوق أرضية العلاقة المركبة بين الأسطورة والواقع ، دون أن يعنى ذلك تخلى الكاتبة عن منهجها ورؤيتها فى مواجهة سلطة الواقع ، وغياب الحرية ، بواسطة نموذج المركب القصصى المشحون الذى اعتادت عليه طوال تجربتها القصصية[٢٠] .

فى قصة (هيام) تفصح الشخصية الشاخصة عن وجودها ، وتتمثل فى الأب . وأمام هذا الأب ينمو غياب ابنته بموتها . لكنها تتحول إلى حلم يطوف عليه ، فتتجسم صور شتى من الهيام والحب والبراءة . وينقلب غياب الأنثى (الابنة) إلى حضور عميق يمازج بين وجود الابنة الواقعى ، ووجودها الميثولوجى ممثلا فى صور وعناصر تترقرق فى ذاكرته دون توقف .

وتوظف الكاتبة فى قصة « جنهار » عناصر بسيطة ويومية ، تتمكن من إحالتها إلى عناصر مقابلة للميثولوجيا . إن الصمت

المهيب لبطلة القصة يقابل صمت الآلهة ، وزواجها من عشرة رجال يذكر بزواج الأنثى الآلهة (عشتار) ، وخلودها إلى التسبيح وقراءة القرآن وسط ثرثرة النساء فى بيتها يضفى عليها هالة روحانية صافية .

وأخيرا توظف الكاتبة الصدفة فى خاتمة القصة - فقد وافقت بطلتها على زواج جديد ، وراحت تستعد لعرسها فى الصباح ، لكن حين دخلت تعد القهوة اشتعلت فيها النار واحترقت .

وقد كفت الصدفة فى قصة جنهنار عن كونها صدفة ، وأصبحت جزءا من المركب القصصى الذى يزيل الفاصل بين الأسطورة والواقع . فقد ركبت عنوان القصة من مفردتين ميثولوجيتين وهما الجنة والنار ، وفسرت ذلك بصدفة واقعية ظاهرية لا غير . ذلك لأنها حين وصفت استعداد بطلتها للعرس ، وصفتها وكأنها تستعد للذهاب إلى الجنة ؛ فقد صلت الفجر ، وقرأت القرآن ، وتدهنت بالعود والعطور ، ولبست الثوب الأحمر المطرز ، وكحلت عينيها . أما حين اشتعلت فيها النار فقد وصفت استسلامها وسكونها وهى تردد لا إله إلا الله محمد رسول الله ، ثم خرجت من الرماد رائحة البخور .

خلاصة :

لقد انطلقت دراستنا لتجربة التوظيف الأسطورى فى القصة القصيرة من مقدمة نظرية تؤكد على خصوصية العلاقة بين القصة القصيرة والأسطورة ، ليس من واقع كون العناصر الأسطورية مجرد صور واستخدامات ثانوية طارئة ، وإنما من واقع كونها عناصر بنائية ، تلعب دورا كبيرا فى تحديد الجوانب الإبداعية العميقة الغور فى التجارب الحداثية للقصة القصيرة .

وقد افترضت الدراسة من أجل بحث هذه الحساسية القصصية الجديدة أن المركب القصصى مصاغا من عالمى الأسطورة والواقع يقود إلى مجموعة من التجليات القصصية حصرنا أهمها فى ثلاثة :

أولها : تدفق طاقة القص ، وبلوغه مرحلة يمكن لنظام الحبكة فيها أن يتحول إلى نظام النموذج .

ثانيها : عدم مطابقة زمن القص للواقع ، وتوقه لمفهوم الزمن الميثولوجى الذى لا تدرك أبعاده إلا بوسائط الخيال والحدس ، وتعدد الاحتمال .. إلخ ، مما يشير إلى إدماج طاقة القص فى فعل حرية الإبداع .

ثالثها : التركيب الدرامى المعقد بين الأسطورة والواقع بواسطة منهج الإسقاط العكسى الذى يرمى إلى إلغاء الوهم القائم بين العالمين ضمن مركب قصصى تتشابك فيه التجسيمات والصور ومستويات كثافة اللغة والرموز والرؤى . . .

واتجهت الدراسة نحو تحليل هذه التجليات فى تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف ، وتوصلت إلى تحديد ملامح قدرتها وموهبتها فى تجسيد تلك التجليات الثلاثة على نحو مباشر . ويمكن أن نحدد فيما يلى أهم المظاهر التى تجعل منها كاتبة تمتلك حساسية جديدة مغايرة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات والخليج العربى :

* قدرة الكاتبة على خلق نموذج واضح لمركب قصصى مضطرد لا تتحرك صيغته وطاقته فى قصة أو فى قصتين ، وإنما تتحرك بنضج ووعى فى جميع ما كتبت من القصص القصيرة . وسواء كانت الكاتبة واعية لوجود مثل هذا المركب أو غير واعية فإن انبثاق النموذج فى تجربتها جعل من الأسطورة مكونا جوهريا لمفهوم القص ، ومغذيا أساسيا لخيال الطاقة القصصية ، وهو ما لم تشهده تجربة قصصية أخرى فى الإمارات العربية .

* برغم ما تعلق برؤيا الكاتبة من احتمالات مستمرة برمز الأنثى المغيّبة فى الأسطورة أو فى الواقع فإنها لم تبعث رواسب هذه الرؤيا فى صيغة صراع اجتماعى بين الرجل والمرأة . أو صراع بين المرأة والمجتمع ، وإنما اتخذت منها وسيلة لصياغة الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

* لا يمكن التفريق بين قوة إحساس الكاتبة بالواقع وقوة إحساسها بالأسطورة والميثولوجيا ، فهى تمتلك ناصية الإحساسين بعمق لا تنقصه الدقة . ويقف هذا التوازن المشدود ، المتوتر وراء توازن العناصر الأسطورية والعناصر الواقعية فى مركبها القصصى . فكما نجد فى قصصها مفردات وشخصيات وصورا مغرقة فى ميثولوجيتها نجد شخصيات ومواقف وأحداثا ترتبط بنقطة الارتكاز فى

الواقع ، خاصة مع تجسيد الأحلام والانقسامات والاحتمالات ، والثنائيات ، والمخاوف المترددة ، والخيالات غير المقيدة ، ونحو ذلك مما ينطلق فى نموذجها القصصى من « موقف واقعى » دائم كما رأينا فى تحليل النماذج .

* تمكّنت الكاتبة من صياغة أحد اتجاهات الزمن التى تتسم بالتعقيد الشديد وهو الزمن الميثولوجى ، ومعادلته باتجاه الزمن الواقعى ضمن هدف واحد وهو تجسيم الزمن ، وجعله ظاهرة غير محدودة الوجود فى الظاهر .

* تتميز تجربة قصص (عشبة) بقدر متوازن من الذاتية تفتقر إليه كثير من تجارب القصة القصيرة فى الإمارات العربية والخليج العربى . وأرى أن الكاتبة قد استطاعت أن توجد لتجربتها الذاتية منطقة غير محايدة ، ومنحازة على الدوام مع بطلاتها المسكونات بالأرواح والمعتقدات الميثولوجية المغرقة ، وهى المنطقة التى تتحرك فيها الشخصية الشاخصة فى نظام النموذج الذى حددناه للمركب القصصى . ورغم أن الشخصية الشاخصة ترتدى ثياب الراوى فى بعض القصص فإنها ظلت نمطا منتفخا ، تحركت فيه ذات الكاتبة فى حدود ودوافع الاحتماء برمز الأنثى ، وأفصحت خلاله بإشارات كثيرة يمكن أن تفيد ملاحظات الدارسين والنقاد السيكولوجيين[21] .

* لم تفض الكاتبة فى جميع ما قرأت لها بأى تخطيط نظرى للتوظيف الأسطورى فى تجربتها القصصية ، ومع ذلك فإن تحليلنا السابق يكشف عن وضوح نظرى لا تنقصه الدقة فى هذه التجربة . وقد يعبر ذلك إلى أن أى تأسيس نظرى فى مجال خصوصية علاقة الأسطورة بالإبداع لن تقوم له قائمة إلا فوق ممارسة إبداعية ناضجة . وقد أشارت الكاتبة فى مجموعتها القصصية إلى مصطلح « أسطورى » أربع مرات[22] لكنها لم تعن بهذه المفردة سوى التجسيم والوصف التعبيرى غير المباشر .

ورغم كل ما تحققه سلمى مطر سيف من إمكانات جديدة ومغايرة فى تجربة القصة القصيرة فى الإمارات العربية فإن سؤالا مهما يتمثل أمامها بقوة . . وهو كيف ستطوع مركبها القصصى المنمذج مع إمكانات الحداثة فى الإبداع القصصى مستقبلا .

إن هناك خطورة شديدة فى استمرار ذلك النموذج على الوتيرة نفسها وعدم انقطاعه عن تجسيد الإحساس بالواقع والأسطورة فى آن . وهناك خطورة أشد فى الإلحاح على رمز الأنثى أو الاحتماء الأبدى بوجودها الميثولوجى ما لم ينطلق ذلك من دراسة ، ومراجعة للطبيعة الإبداعية فى هذا الرمز . كما أن هناك خطورة ثالثة فى الإبقاء على حيلة شخوص ذات الكاتبة بواسطة وجود « الشخصية الشاخصة » . . وأخيرا فإن هناك خطورة رابعة فى استمرار كرّ بعض المفردات والصور الميثولوجية دون سبر أغوارها فى الذاكرة الشعبية ، ومن ثم تجسيدها بمخيلة إبداعية متحررة . وأنا أعنى فى ذلك تلك الصور والمفردات التى ترددت فى بعض القصص مثل (عشبة) و (غياب) و (جنهار) و (فى أحد البيوت) ولم تبعث بآثار عميقة ، وممتدة . ذلك لأن الكاتبة أنضجت استخدامها ، وتوظيفها فى قصص مثل : النشيد وساعة وأعود والعرس والزهرة وتلعثم .

أما أكثر الأمثلة أهمية فيتصل بمستقبل الاتجاه إلى ذلك المركب القصصى المعقد الذى درسنا كيفيته الإبداعية فى إحدى التجارب الإبداعية المعاصرة . فقد طرحنا منذ مقدمة الدراسة أن تفجير طاقة القص المعاصر لن تقوم لها قائمة تأخذ بنا نحو اعتناق الحساسية القصصية الجديدة إلا بواسطة خلق مركب قصصى ينسج فيه خيال الواقع ، كما ينسج فيه خيال الميثولوجيا ، دون النظر فى أيهما أسبق أو أكثر أهمية . ففى عملية تركيبية كهذه لا توجد حدود فاصلة بين ما هو واقعى وأسطورى ومثالى وذاتى وموضوعى . . إلخ ، ذلك أن المدى القصصى كلّ واحد لا يمكن تجزئته ، أو تحديد مناطق ينحل فيها القص وأخرى يتدفق فيها بقوة .

وأخيرا فإن أهم ما يتخايل فى خلاصة هذه الدراسة هو أن ما ينجزه القص المعاصر أو ما سينجزه من كشوف وإمكانات فى ضوء الخيال المركب من الميثولوجيا والواقع سيشكل المستقبل الحقيقى للإبداع فى القص المعاصر . ليس أمام تقنيات القص المغايرة التى استعيرت من الفنون الأخرى ومن العلوم والتكنولوجيا وإنما أمام فنون عريقة كالشعر ، وأخرى جماهيرية كالسينما .

المراجع والهوامش :

١ - انظر دراستنا **انتحار الذات وانهيار القصة** حول تجربة محمد الماجد فى القصة القصيرة ودراسة « **الانتماء من العزلة** » حول إمكانات استجابة القصة القصيرة فى الخليج العربى لمشاعر الهوية والانتماء القومى .
٢ - انظر مجموعة **الخشبة** عبد الله صقر أحمد ، مطبعة دبى ، بدون تاريخ ص ٥٦ .
٣ - انظر قصة **عاشق الجدران القديم** ، مجموعة **كلنا نحب البحر** ، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . الشارقة ١٩٨٦ ص ١٠٧ .
٤ - انظر مجموعتى محمد حسن الحربى **الخروج على وشم القبيلة** ، دار الكلمة للنشر ١٩٨١ ، والثانية « **حكايات قبيلة ماتت** » دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ .
٥ - انظر قصة **قالت النخلة للبحر** مجموعة **السباحة فى عينى خليج يتوحش** عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٢ ص ١١ .
٦ - قصة **البيدار** ، مجموعة **البيدار** عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ ص ١١٣ .
٧ - قصة « **ثقوب** » ، مجموعة **فيروز** ، مريم جمعة فرج ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨ ص ٤٩ .
٨ - **فراس السواح لغز عشتار** ، دار الغربال ، دمشق ط ٢ ١٩٨٦ ص ٢٥ .
٩ - قصة **النشيد** مجموعة عشبة ، سلمى مطر سيف ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٨ ص ٥٣ .
١٠ - مرت دول الخليج العربى ببعض الأعوام التى ساد فيها الكساد الاقتصادى والفقر وتسبب فى إفلاس الكثيرين وهجرتهم كما هو فى بدايات هذا القرن وفى الثلاثينيات ويتعارف الناس على تسمية هذه السنوات بسنة الجوع أو البطاقة أو نحو ذلك . ولذا فإن إشارة الكاتبة عن سنة الجوع ترفد مما يروى من أخبار شعبية عن مثل هذا الحدث .
١١ - **مجموعة عشبة** ص ٥٣ .
١٢ - المصدر السابق ص ١٧ .
١٣ - **ما قبل الفلسفة** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .
١٤ - **الأسطورة والرمز** ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٣ ، ص ٧٣ .
١٥ - **مجموعة عشبة ص ٥٣** .
١٦ - يسود فى المعتقدات الشعبية تصور شائع حول القط بأنه تعويذة للإخصاب وبعض الشعوب تعتقد أن دفن القط يعمل على كثرة المحصول . وفى المعتقدات الشعبية فى الخليج والجزيرة العربية الكثير مما يشير إلى علاقة القط بالجن والعالم السفلى كالنهى عن ضربه أو إيذائه وكاتخاذه وسيلة لفك عقدة خوف من يعتقد أنه مسكون بالجن ، وذلك بأن يرمى القط فى وجهه ليشفى بعد ذلك .
١٧ - المصدر السابق ص ١٠٥ .
١٨ - المصدر السابق ص ٨٩ .
١٩ - المصدر السابق ص ٩٣ .
٢٠ - ينطبق منهج الإسقاط الذى نحلله على قصص أخرى لم تنشر فى المجموعة مثل قصة **فى أحد البيوت** ، المنشورة فى الملحق الثقافى لجريدة الخليج «٦» سبتمبر ١٩٨٢ وقصة **اليقظة الأخيرة** المنشورة فى جريدة البيان ١٩٨٨ .
٢١ - تعبر الكاتبة بصورة لاواعية عن رغبة الاحتماء بالأنثى على صعيدها الشخصى فى استعارة الاسم الذى اشتهرت به فى الكتابة القصصية والصحافية وهو : سلمى مطر سيف : ذلك أن هذا الاسم يتضمن الإشارة لثلاث مفردات ميثولوجية لها دلالتها فى تجسيد رغبة الاحتماء . فالأول (سلمى) هو اسم بطلة أسطورية عربية عاقبها أهلها مع حبيبها (أجأ) ومسخا جبلين انتقاما منها ولايزال الجبلان باسم أجأ وسلمى قائمين فى نجد بالجزيرة العربية . أما مفردتا مطر وسيف فهما مفردتان لهما تاريخ ميثولوجى لا ينفصل عن معنى الاحتماء بشكل عام .
٢٢ - القصص التى ورد فيها ذكر مصطلح أسطورى هى **النشيد و بحران ونشوان و هيام** .

فصول

ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربى كافة ، وتسعد بدعوتهم إلى المشاركة فى محاورها القادمة :

- زمن الرواية
- جماليات النص الشفاهى
- الممارسة المسرحية
- حاضر الشعر العربى

وترجو المجلة أن تقدم الدراسات مكتوبة على الآلة الكاتبة أو بخط واضح ، وأن لا يجاوز عدد صفحات الدراسة ثلاثين صفحة .

حوار ونصوص

مع فيليب هامون

فيليب هامون (١٩٤٠ ــ) Philippe Hamon ولد فى مقاطعة بريتانى Bretagne شمال فرنسا ، ودرس الآداب القديمة والحديثة وتاريخ الفن فى السوربون وعين سنة ١٩٦٨ فى جامعة رين RENNES حيث كان يدرس الأدب الحديث ، وكانت فرنسا فى تلك الفترة تشهد موجة من الاضطرابات فى جميع المجالات ، شملت التعليم والثقافة ومختلف المؤسسات .

وعلى الصعيدين الأدبى والسياسى ، كان هناك إنصات لما يحدث فى الشرق (أى أوروبا الشرقية) ، خاصة بعد نشر نصوص الشكلانيين الروس ، وكانت اللحظة تاريخية أيضا م إذ بدأت العلاقات بين الشرق والغرب تأخذ فى التقارب . وتعتبر جوليا كريستيفا J. Kristeva التى وفدت إلى باريس عشية عيد الميلاد سنة ١٩٦٥ من نتاج هذا التقارب ، إذ حصلت على منحة من الحكومة الفرنسية ، إبانَ حكم ديجول ، وكانت حينئذ فى الرابعةوالعشرين من عمرها ، لدراسة الأدب فى باريس . وقد بدأت بالفعل فى التحضير لرسالة عن الرواية الجديدة تحت إشراف لوسيان جولدمان ، ولكن سرعان ما دعاها الوضع المتفجر فى العلوم الإنسانية وخاصة فى مجال السيميوطيقا إلى ترك موضوع دراستها من أجل البحث عن جذور معرفيه أكثر تعقيداً ، وبدأت رحلتها مع كيفية تكوين الرواية بوصفها جنساً أدبياً ، ثم تحولت إلى ماهية السرد إلخ . . كانت هذه الفترة ، أيضا ، هى التى شهدت الحلقة الدراسية (السيمنار) التى كان يعقدها بارت Barthes فى مدرسة الدراسات العليا فى باريس . وشهدت الفترة ، بالمثل ، توافد الباحثين على معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذى كان يشرف عليه كلود ليفى شتراوس Levi-Strauss وكان يضم قسما لغويا ــ سميائيا . وفى تلك الفترة أيضا ، أدت العلاقة التى ربطت كريستيفا بفيليب سولرز Sollers إلى أهم إنجازات مجموعة « تل كل » Tel Quel .

وكانت تلك المجموعة شديدة الارتباط بتودوروف وبنفنيست ولاكان . وكان سولرز قد قدم فى إطار السيمنار البارق فى نهاية سنة ١٩٦٥ دراسته الملهمة عن ما لارميه ،

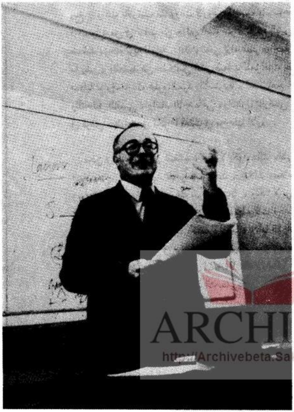
* قدم فيليب هامون وأدار معه الحوار هدى وصفى .

حيث نسب إليه الفضل فى التقارب بين الأدب والنظرية الأدبية ، حيث قيل « إن ما لارميه يرى أن الأدب يرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقا » . ومن هنا تناغم مشروع « تل كل » وجهد مالارميه ، سعيا وراء تأكيد التجريب فى الأدب ، ومجاوزة الأنواع والحدود ، وفهم الأدب بوصفه تعبيرا عن الوعى بالذات فى علاقتها بالموت ، من حيث هو ــ أى الموت ــ انتحار حقيقى ، من أجل عودة سطوة اللغة ، وعلى نحو يجاوز به الأدب حدود الذاتية الخاصة بوعى المؤلف . ولقد كان فى اهتمام مالارميه بالبلاغة وفقه اللغة والدعوة إلى التأمل السيميائى ، بالإضافة إلى مشروع الكتابة الداعية إلى المستحيل بوصفه أفقاً ، كان فى ذلك ما جعل من عام ١٩٦٦ سنة « تنوير »كما دعاها فرانسوا دوس F. Dosse فى كتاب (تاريخ البنيوية) Histoire du Structuralisme الذى ظهر الجزء الأول منه فى نهاية سنة ١٩٩١ وتبعه الجزء الثانى فى بداية سنة ١٩٩٢ .

وكانت الرغبة فى التجديد فى مجالى اللغويات والنقد الأدبى تلاقى معارضة شديدة فى أوساط السوربون القديمة التى قاومت هذه التيارات ، وناهض التيار الذى يدافع عن التاريخ (الأدبى بالذات) وتيار فقه اللغة التقليدى والقواعد المقارنة ، الكثير من الأطروحات التى قدمها أنصار التجديد . وشارك فيليب هامون مبكراً فى هذه المعارك ، سواء بالنشر أو بالاشتراك فى المؤتمرات العلمية وبعد ذلك بإصدار (مع تودوروف وجينيت) مجلة « بويطيقا » Poetique التى انطلقت فى تلك الفترة بقوة اهتزت لها الأوساط البحثية العالمية . وشهدت الفترة الممتدة من سنه ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥ تأججاً فكرياً لافتا ، بعد ظهور الأعمال التى أصبحت فيا بعد نصوصاً تأسيسية فى الفكر النقدى المعاصر ؛ ونعنى بها أعمال بارت ، وفوكو ، ولاكان ، وجينيت ، وتودوروف . وشارك فيليب هامون ، من داخل الجامعة ، فى تطبيق وتقنين وتكييف هذه المناهج الحديثة من خلال السيمنار (الحلقة الدراسية) الذى عقده فى جامعة رين Rennes والذى أكد فيه التنظير لأساليب السرد ، واهتم فيه بتأصيل الأسلوبية البنيوية فى الدرس الأكاديمى ، وانتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون الجديدة (باريس ٣) حيث رأس قسم الأدب واللغة الفرنسية ، وحيث يواصل نشاطه البحثى والتعليمى . وقد ترجم الكثير من أعماله إلى مختلف اللغات . وقام بالتدريس فى الجامعات الأجنبية (الولايات المتحدة ، ج . م . ع . ، ألمانيا ، هولندا) . وقد حاول هامون فى أعماله أن يعالج مجالات السرد المختلفة فى عدة أعمال تطبيقية ، واهتم بشكل خاص بمشكلات الوصف الأدبى ومشكلات الشخصية الروائية ومشكلات الكتابة الواقعية .

وتخصص هامون فى الدراسات الخاصة بنسق الشخصيات فى العمل الأدبى . وكان قد حصل على درجة الدكتوراه فى رسالة عن نسق الشخصيات فى أعمال إميل زولا ، مما جعله متخصصا فى أدب المرحلة الطبيعية فى الإبداع الروائى الفرنسى .

والحوار الذى نقدمه جاء على هامش السيمنار (الحلقة الدراسية) الذى عقد فى قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس والذى استمر أسبوعين ، توقف فيه هامون أمام مشاكل الواقعية فى الكتابة الأدبية ومشاكل الخطاب « المقيد » كما يسميه le discours contraint ، وقدم تحليلاً لنصوص متعددة من القرن التاسع عشر وبداية العشرين (زولا ، موباسان ، فلوبير ، بروست ... إلخ ..) . وبالإضافة إلى هذا الحوار ، فقد كتب فيليب هامون مقالاً قصيراً خصيصاً تحية لمجلة(فصول) بعنوان الأدب = حرية + قيد ، نقدمه بعد الحوار .



هـ : فيليب هامون ، تعد اليوم من الوجوه اللامعة « للنقد الجديد » فى فرنسا . فما تقول فى الاتجاهات النقدية الحالية ؟

ف : أقول إن المشهد النقدى أو البحثى الحالى فى فرنسا « هادىء » ، بمعنى أننا ابتعدنا كثيراً عن الفورات الكبيرة وغليان الفترة السابقة (أقصد من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥)حيث كنا نشهد مولد كتاب جديد كل شهر ، كتاب مهم للغاية ، كتبه جينيت ، أو بارت ، أو لاكان ، أوليفى شتراوس ، أو تودورف . . . إلخ .

وفى هذا الوقت نفسه ، ولد العدد الأول من مجلات لها ثقلها ، مثل (بويطيقا) أو (أدب) أو (لغات) . . إلخ ، أو تراجم لا يستهان بها لكتابات الشكلانيين الروس أو ياكبسون أويوليس Jolles أو هيلمسليف . . إلخ . أما اليوم فإن غلاة البنيويين قد ماتوا (وكان آخرهم جريماس الذى توفى فى ٢٧ فبراير الماضى) . وبدأت تظهر بشكل لافت محاولات تقييم وتجميع على شكل رصد مقنن ، أو مؤتمرات حول تيمة بعينها ، أو أعمال جماعية تحمل أغلبها اسم « نظرية الأدب » ، أو معاجم مثل (معجم بويطيقا) أو (معجم الأسلوبية) أو (معجم الأدب) . .

إلخ . وتلك بالترتيب منشورات لاروس هاشيت والموسوعة العالمية . وهناك أيضا رصد تاريخى كالذى قام به فرانسوا دوس فى كتاب من جزئين تحت عنوان(تاريخ البنيوية)(١٩٩١ ـ ١٩٩٢) وهو محاولة صادقة لإبراز أهم سمات مرحلة ثريه للغاية . إذن ، نحن إزاء عصر مواجهة ، مراجعة ، عصر تجميع ، عصر تبسيط تعليمى على ما يبدو ، فالعديد من السلاسل تنشر طبعات للمؤلفات الشهيرة مصحوبة بتعليقات وتحليلات تضع فى حسبانها معطيات وإنجازات علوم السرد والأسلوبية ، أما المناهج الكبرى التى كانت تطالب بالهيمنة (مثل البنيوية ، والتحليل النفسى ، والنقد الاجتماعى ،والتناول الماركسى ، والسيميوطيقا) فإنها وإن بقيت فاعلة ، لم تعد راغبة فى فرض سطوتها على نحو ما فعلت فى مراحلها الأولى .

نحن فى مرحلة أكثر انتقائية ، وقد لا يكون ذلك بالشىء الإيجابى . وعلى كل ، فبالإضافة إلى هذا الجهد التجميعى ، فإننا نشهد تفجراً فى البحث ، مجلات وسلاسل ، منها على سبيل المثال سلسلة (بويطيقا) ومجلة (بويطيقا) نفسها ، منشورات سوى Seuil ، ولكننا لا نرصد تياراً واضحاً يمكن أن يكون محدد الملامح ، وربما تكون (كتابات) التى تنشرها دار النشر للمطبوعات الجامعية P.U.F. مع عناوينها المختلفة ومناهجها المتعددة شهادة واضحة على ما أقصده بكلمه « تفجر » . أما الدراسات « النسوية » التى تأخذ أهمية كبرى فى الولايات المتحدة ، فإنها لم تشكل فى فرنسا مجالاً حقيقيا للبحث . وأحدث المحاولات النقدية هى التوليدية الأدبية **Généti-que littéraire** (مارك دى بيازى **P.M. de BIAZI**) التى تعتنى بشكل خاص بما قبل العمل الأدبى : المسودات ، المخطوطات ، الملفات التحضيرية .

وهذا الاتجاه تهتم به حاليا جماعة من الباحثين فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية ، وتعمل من خلال معهد ـ أقيم خصيصاً لتلك الدراسات ـ ويدعى معهد النصوص والمخطوطات الحديثة (ITEM) . ولكننا نعود فنقول إن كل الاتجاهات الآن : مثل الأسلوبية ، أو التاريخ الأدبى أو السردية أو الفلسفة أو التوليدية الأدبية ، أصبحت تتعايش سلمياً بعد طول صراع على السلطة (لنذكر المعركة الأدبية الشهيرة بين بارت وبيكار سنة ١٩٦٦ النقد والحقيقة ـ نقد جديد أم دجل جديد ؟) وأصبح الجميع الآن يعملون فى صمت .

حاليا ، نحن فى عصر الكتب المعنية بموضوع خاص أو مؤلف ما أو قضية معينة . على سبيل المثال : (الشعر والحكى) لدومينيك كومب D. Combes أو(الشعر الحديث وبنية الأفق) لميشيل كولو M.Collot أو الدراسة الأخيرة لجريماس عن (سيميوطيقا الأهواء) ؛ تلك هى الأعمال التى نلتفت إليها اليوم بدلاً من إعلاء شأن مدرسة ما أو جماعة ما أو منهج ما ؛ أما التوجه الآخر الذى نستطيع أن نرصده ، فهو مرتبط بمحاولات « التحفير » فى القضايا الكبرى التى تلازم الفكر الإبداعى منذ بداياته الأولى للتقنين والتنظير ، ونعنى قضايا مثل المفارقة ، الإيقاع ، الواقعية .

هناك اليوم كتب لامدارس أو تيارات أو اتجاهات . وربما رصدنا ميلا خاصا إلى دراسة الفنون (التصوير ، الموسيقى ، العمارة . .) فى علاقاتها المتشابكة مع النص الأدبى . ويعتبر لوى مارين L. Marin رائداً فى هذا المضمار ، أى فى مزجه بين صورة ـ للقراءة ، وصورة ـ للمشاهدة (كان هذا محور المؤتمر المهم الذى عقد مؤخراً بمتحف أورساى Orsay) ، وفى بحثه عن العلاقات بين الخطاب العلمى والخطاب الأدبى . ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى أعمال ميشيل سير M.Serres .

هـ : « الواقعية » إشكالية قديمة وقضايا ترتبط بقضايا معاصرة . ما رأيك ؟

ف : إن إشكالية « الواقعية » وعلاقه النص التخييل بالواقع ، بالمرجعية ، من القضايا التى لم تحسم فى الدرس الأدبى وتعاود الظهور على فترات ، وبإلحاح ، وتستحوذ حالياً على اهتمام الباحثين . وأعترف أنها من القضايا التى أحب أن أعود إليها ، وربما تناولت السؤال بشكل آخر : ما الأدب ؟ ومن زاوية سؤال آخر : كيف يجعلنا الأدب نصدق أنه يحاكى الواقع ؟.مثل هذه التساؤلات تعفينا من البحث بأى ثمن (انظر أعمال سيرل Searles و بافل Pavel) عن « الاختلافات » بين النص التخييلى والنص الحقيقى .

إن المرجعية هى فعل متأصل بعمق فى فعل الكلام ، وأن نتكلم يعنى أننا نتكلم عن شىء مع أحد . وبالفعل ، فإن ما يعنينا هو « عن » و« مع » . فالواقعية إذن ليست سمة « فطرية » لهذا الخطاب او ذاك ، ولكنها علاقة ،

وإذن ، هى بناء وإنتاج مشترك لرسالة ما ولشركاء فى فعل الكلام ، وعلينا كما أوضح بارت أن نتكلم عن « أثر الواقع » ، فالأدب لا يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، يعيد بناء علاقتنا بالواقع بصفه مستمرة . ولكن يبقى أن نعرف أن كل نوع أدبى أو كل طليعة أدبية تبنى « أثرها الواقعى » الخاص بها . ولمزيد من الإيضاح ، علينا أن نقيس المسافة بين رولان بارت طبعة سنة ١٩٦٨ ورولان بارت فى آخر أعماله عن الفوتوغرافيا (الحجرة المضيئة la chambre claire) حيث نجد أن المفهوم « الآلى » نسبياً والشكلى لما يدعوه « التفصيلة » detail أو ما يسميه «الخطأ فى البنية de defautt dans la structure قد أصبح أكثر ثراءً بإضافته البعد الوجودى والتداولى الذى يشبه الدقة التى تسمح بها الفوتوغرافيا أو ما يسميه بارت « البونكتوم » (punctum) .

إن هذه المسافة بين أعمال بارت سنة ١٩٦٨ وأعماله التى أصدرها قبل وفاته ، هى دليل نموذجى على الشوط الذى قطعه البحث فى هذه الفترة .

هـ : ما إسهامك فى المشهد النقدى العالمى ؟

ف : إن إسهامى متواضع فأنا قد ولدت « بحثيا » عام ١٩٦٦ عندما قرأت ـ بانبهار ، ودون أن أفهم أحياناً ـ الكتب الكبيرة : (الكلمات والأشياء) لـ (فوكو) ، (كتابات) لـ (لاكان) (الدلالية البنيوية) لـ (جريماس) .. إلخ ، وهى كتب ظهرت كلها فى هذه السنة ؛ وأنا ومعى مجموعة من الباحثين الجامعيين من جيلى تدين لهذه الكتب . وبصفتى معلماً ، حاولت أن أشرك فى قراءتها آخرين ، ثم ولدت هذه الكتب فى نفسى الرغبة فى محاكاتها ؛ فبعد المرحلة التى سيطر فيها النقد الانطباعى والمحاولات الوضعية لتاريخ الأدب ، جاءت هذه الكتب لتقدم تصوراً صارما فى التناول . وتطرقت إلى مناطق تحليل جديدة تماماً . وإذا كانت هناك مساهمة من جهتى ، فهى تتلخص فى محاولتى أن أشق طريقا فى منهج السردية أو علم السرد (وقد نحت تودوروف هذا المصطلح فى كتابه قواعد الديكاميرون) عبارة عن مجالين محددين للبحث . ويعنى ذلك أننى فى إطار السردية توقفت أمام مفهوم « الشخصية الأدبية » وحاولت أن أطبق فى دراسة هذا المفهوم مصطلحات مستمدة من منهج متجانس (وقد أمدتنى

السيميولوجيا بمثل هذا التجانس) . وهذه المقاربة حررتني من التناول السيكولوجي الانطباعي التقليدي . وفضلا عن ذلك ــ وضد التيار التسلطي لعلم السرد ذاته ،حيث « كل شيء حكي والحكي في كل مكان »ــ حاولت أن أشق طريقا في الدراسات الخاصة بالوصف الذي اعتبره يشكل ، بالإضافة إلى الأبنية السردية والأبنية الشعرية وأبنية المحاجاة والأبنية الإيقاعية ، النمط الخامس الشكلي (لا أتكلم هنا عن« نوع» أدبي)الخاص بتنظيم التلاحم بين مختلف أنواع المنطوقات . وتدين هذه الدراسات لمن سبقوني من أمثال جينيت ودراساته عن « حدود الحكي » ومقالات ريفاتير عن الأنسقة الوصفية التي ظهرت في الأعداد الأولى من (مجلة بويطيقا) ، وقد حاولت أن أبلور فضاء تنظيريا محدداً قدر الإمكان حول هذا الموضوع ، سواء من خلال عملي المسمى (مدخل إلى تحليل الوصفي) Introduction a l'analyse du descriptif الذي يهتم على وجه الخصوص بالنمذجة الشكلية للمنطوقات الوصفية ، أو من خلال أعمال أخرى مكملة مثل (النص والأيديولوجيا) Texte ideologie أو (معارض) Expositions ، وهي محاولات من أجل طرح العلاقه بين هذا الشكل (الوصف) والسياق الأيديولوجي والتاريخي ، خاصة في القرن التاسع عشر الفرنسي (العصر الذهبي للرواية الوصفية) . وفي أثناء عملي هذا ، حاولت أن أقنن من أجل الدراسات الأدبية مفهوم الأيديولوجيا الذي كان يبدو لي أنه قاصر على مجالات بحث أخرى مثل السيميولوجيا والأنثروبولوجيا ؛ وأنا أعتقد أن الأدب ما هو إلا معمل متميز لإعادة صهر وتصنيع « قيم » أي الأيديولوجيات ، وإن دراسة آليات الصهر والتصنيع من صميم اختصاص الباحثين في علم الأدب . ولكن يظل المشوار طويلا في هذا المضمار . وعلينا أن نبحث عن مفاهيم وأدوات عمل تسمح بخلق « بويطيقا أنساق القيم » . أي شعرية الأنساق المعيارية أو الأنساق الأيديولوجية ، فالأمر سيان . وتعد هذه الدراسات داخلة في صميم الاهتمام الحالي الملح للمجال الأدبي . ويبدو لي أن أعمال باختين عن تعدد الأصوات ، وأعمال ديكرو عن المحاجاة ،وكلود دوشيه عن النقد الاجتماعي ، أو أعمال زيما عن الغموض واللامبالاة الروائية ، هي جميعاً دراسات تسير في هذا الطريق .

هـ : ولكن يظهر لنا من خلال قراءاتك النقدية ، أنك لا تلتفت إلى مشاكل النطق énonciation ، كما أن عودتك أو استلهامك للنموذج البنيوي ، بديا كمالو كانا مخرجاً من هذا المأزق : ما رأيك ؟

ف : أنا أعرف أن المرحلة الحالية (بداية التسعينيات) مرحلة تستباح فيها الأشياء ، ويسهل فيها الإنكار وعدم الاعتراف بما كان . وقد جرت العادة ــ أو لنقل الموضة الآن ــ على التهكم على البنيوية ، لكنني أظل إجمالا مخلصا للعديد من الفرضيات والصياغات الخاصه بالمنهج البنيوي ، وذلك لأن هذا المنهج ــ فيما يبدو لي :

١) بسيط واقتصادي .
٢) يمكن إعادة إنتاجه بواسطه أي باحث .
٣) متجانس وواضح بالنسبة لمفاهيمه وفرضياته (مجمل النظرية السيميوطيقية) .
٤) يمكن تطبيقه على أشياء مختلفة (أساطير ، حواديت شعبية ، نصوص أدبية ، مسرح ، نصوص دينية إلخ . .) .
٥) يؤدي إلى كشف ، أو يسمح بالكشف عن أشياء في الظواهر التي هي موضوع الدراسة .

وما أكثر ما أخذ على البنيويين أنهم يهملون الظواهر الخاصة بالنطق/التداولى énonciation ولا يقيمون وزنا لها . ولكنى أزعم أن تلك قضية مغلوطة ، ذلك لأنه منذ وقت مبكر ، أى منذ سنة ١٩٦٦،اهتم باحث مثل بنفنيست فى كتابه (مشاكل علم اللغة العام) بدراسة الجهاز الشكلى للنطق énonciation بالإضافة إلى أن التراث البلاغى الفرنسى إلى عهد بول فاليرى فى القرن العشرين اهتم دائما (من خلال مفاهيم مثل « مشاكلة الواقع » أو أساليب « الإقناع ») بالموضع المادى الملموس للنطق énonciation . إن مفهوما مثل « دفتر الشروط Cahier des charges» الذى استخدمته فى دراستى عن زولا « طاقم الرواية » le personnel du roman أو مفهوما مثل « النوع » الذى ظهر فى دائرة الاهتمام مرة أخرى (شيفر Schaeffer) ، أو مفهوم « بلاغة القراءة » (ميشيل شارل M. Charles) أو بويطيقا المعيار - أنساق أيديولوجية الذى ذكرته من قبل، كل ذلك يؤكد أننا لانغفل الاستثمار فى مجال النطق enonciation. ولكن علينا أن نفرق بين النطق فى المنطوق énonciation dans l énoncé (جريماس) والنطق énonciation ومدونات المؤلف (جميع أعماله) أو الكاتب (لكتاب بعينه) ، أقول : علينا أن نميز بين ما سبق وبين الراوى أو الواصف أو صاحب الحجة فى النص . إن دراسة آليات المفارقة ، أو الحواز الروائى أوالنص الغنائى(حيث تعد الأصوات المنطوقة enonciation من صميم النوع) أو ما أسماه بودلير « تبخر الأنا » ، تشكل فى الوقت الحالى مجموعة من مجالات البحث الواعدةالتى لم تستغل بعد بشكل وافٍ .

منشورات و أبحاث فيليب هامون
بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٢

- **Expositions, littérature et architecture au XIX eme siècle** (Publication: début 1989) (Paris, éditions Corti). (1989).
- Le C.H.A.T., Centtre d'Historire et d'analyse des textes, centre pluridisciplinaire de l'Université de Rennes II En 1985-1986, le C.H.A.T. a oragnisé un cycle de communications sur le thème: **"Texte et Architecture"**. Les travaux du C.H.A.T. servent égalment de "soutien" aux étudiants du D.E.A. Thème 1986-1987: **Littérature et passions.**

-**Préface** de l'édition des actes (Publication 1990): **Passions.** Préparation de "l'année Paul Féval" qui a été célebrée à Rennes en 1987. Organisation d'un colloque (sous la responsablitite du. C.H.A.T.) sur le thème: **"Paul Féval et le roman populaire XIX siècle"**. (septembre 1987, publication des actes en cours).

- Organisation d'un colloque **"Noël du Fail"**, organisé par le. C.H.A.T. et le Départment d'Histoie de l'Université de Rennes II (juin 1987). Publication des actes en cours (éditions VRIN).
- Préparation et préface de l'édition des actes du colloque **"Texte et Architecture"**, sous la forme d'un volume collectif, édité par les Presses de l'Universite de Rennes II et intit **Littérature et architecture** (avril 1988). Participation régulière aux séminaires et travaux de l'I.T.E.M. " .ris, C.N.R.S.) (Groupe Zola).
- Péraation et rédaction d'une anthologie de textes rhétoriques, et critiques portant sur **La description littéraire** (éd. MACULA, Paris, manuscrit remis à l'èditeur le 15/ 11/ 1990). Sortie: Sept- 91.
- Prèface, dossier critique et notes d'une édition de **Thérése Raquin** de Zola pour les éditions Presses- Pocket (manuscrit remis en septembre 1990). Sortie: juin 1991.
- Publication, dans **Le livre de Poche** (Pairs, Hachette), des romans de Zola (**La faute de l'abbé Mouret, La joie de vivre, le Ventre de Paris, Son Excellence Eugene Rougon**).
- A paraître en 1993: une **Page d'amour** de Zola (Presses-Pocket).
- **La Bête Humaire** de Zola (collection Foliothèque - Folio Gallimard).

الأدب = حرية + قيد *

فيليب هامون

* ترجمة : هدى وصفى

إن الأدب هو مكان الاختيار الفردى والتأسيس الجماعى لمفهوم الحرية ذاته ؛ ففى ممارسته تتركز وتتمحور التجربة التى يمكن أن نستخلصها من هذا المفهوم : الحرية التى يتمتع بها كل قارىء مفترض لكتاب ما ، أن يدخل مكتبة،يشترى أو لا يشترى هذا الكتاب (دون ذاك) ، أى أن يختار ، حرية كل قارىء أن يفتح الكتاب أو يتركه ، أن يقرأه أو يعيد قراءته ، أن يهجره أو يعود إلى الخلف أو يسقط أجزاء (الوصف ؟ ربما ؟) لكى يصل إلى نهايته ، أن يقرأ دون توقف أو على مراحل . حرية كل قارىء أو ناقد أدبى محترف أو مجرد قارىء متوسط أن يمارس حسه النقدى ، أن يعبر عن أحكام قيمة شخصية (ياله من عمل جميل ! كم هو ممل ! . . .) ، أن يفسر النص كما يريد ، أن يجد فيه معنى حرفيا أو رمزيا أو أمثوليا[1] ، حرية أى إنسان فى ترجمة كتاب ما إلى لغة ما ، فى اقتباس عمل أو إدخاله فى نسق رمزى آخر (تحويل رواية إلى فيلم سينمائى أو باليه أو أوبرا أو صور متحركة) ـ حرية التلخيص (ريدرز دايجست) أو إضافة إيضاحات مصّورة . . إلخ .

وأخيراً ، يصل الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لسلوك شخصيات الرواية التى نقرأها والتى يدعوها فاليرى باسم « أبطال دون أمعاء » أو علامات من الحبر والورق ، أقول يصل الأمر إلى قدرة تلك الشخصيات على أن تجذبنا إليها كما لو كانت كائنات حية ، قدرتها على إبهارنا أو توليد الدهشة فينا من خلال تنوع وتشابك سيناريوهات الأحداث التى تحتويها . ولكن ، على صعيد آخر ، وبشكل متواز ، فإن مصطلح « القيد » الذى يبدو متناقضا للوهلة الأولى ، يتبدى ، فى الممارسة الفعلية ، مفهوماً محورياً فى الأدب . ففى جميع العصور ، نجد أن المنظرين والكتاب متفقون على هذه القيود : عروض ، أشكال ثابتة ، إيقاع ، موضوعات ، قوانين ملاءمة الذوق أو الوحدات الثلاث (المسرح الكلاسى) ، أنواع القيود

المختلفة ، كل هذا موجود من أجل توجيه وترشيد الإبداع ذاته أثناء المخاض الذى يسيطر على المبدع . وهى قيود تستهدف ، أيضا ، تنشيط الذاكرة والتوقع والتفسير لدى المتلقى أثناء القراءة . وبالفعل ، فإن الأدب فى جوهره تواصل مؤجل (مكتوب) . وإذن ملتقى غياب (إن الأديب يستبطن من أجل قارىء لا يعرفه ، والقارىء يجهل أيضا ما يفعل الأديب فيما قال فاليرى) . ويحتاج الأدب دون شك إلى مثل هذه القيود ، يحتاج مثلا إلى تنظيم متغيراته داخل « الأجناس » المكونة من ثوابت دلالية ، وشكلية وتداولية (فتلك تعادل ، بالنسبة للتواصل الأدبى ، هذه « الأطر » أو « العقود » الخاصة بالحياة اليومية التى يتكلم عنها علماء الاجتماع من أمثال إيرفنج جوفمان Goffmann) ، أو يحتاج إلى أطر ثابتة تسمح بتأمين التواصل ، مع مصادرتها ، على بعض الأصعدة ، على حرية الخلط لدى الكاتب وحرية التفسير لدى القارىء . وحتى القصيد النثرى « المرن » المتحرر من قيود التأليف السردى الذى حلم به بودلير فى مقدمة « قصائده النثرية » ، وحتى « الشعر الحر » (الذى ربما يكون قد ابتدعه رامبو مع قصيدته (ملاحة) Marine سنة ١٨٧٤ تقريبا) أو الإيقاعات « العدمية » التى تصورها أيضا رامبو كما جاء فى شهادة فيرلين ؛ نقول إن جميع هذه « الاختراعات » تنتظمها تراكيب أبعد ما تكون عن العشوائية . وقد قال سارتر فى (أبله العائلة l'idiot de la famille .

« العمل الفنى صدفة وبناء » .

ونلاحظ ، منذ البلاغيين الكبار إلى الأوليبو Oulipo أى معمل الأدب المفترض Ouvroir de Litterature Potentielle الذى ابتدعه ريمون كينو Queneau[٢] ، أن الأدب لا يكف عن إثبات أن مفهوم الحرية والقيد ليسا مفهومين متناقضين ولكنهما متكاملان[٣] . وكما أن جوهر اللغة ذاته يؤكد ذلك فيما أوضح بارت بعد جيد وفاليرى : « فإننا بدأنا ندرك ، بواسطة علوم أخرى ، أن البحث عليه أن يتأقلم مع تعايش فكرتين اعتقدنا طويلاً أنهما متناقضتان : فكرة البنية وفكرة القدرة اللانهائية على التوليد . وقد فرض علينا اليوم هذا الأمر ، ذلك أن اللغة التى بدأنا نعرفها بطريقة أفضل هى فى الوقت ذاته لانهائية ومبنية على نحو محدد[٤] .

إن الأدب ، شأنه شأن اللغة واللعب ،هو فن الاستخدام اللانهائى لوسائل محددة ، الأدب هو فن ارتياد « إمكانات » اللغة (فاليرى) ، ولذلك فليست التخيلية هى التى تعرف الأدب (وقد أرهق النقاد والفلاسفة أنفسهم فى البحث عن الفروق الدلالية والشكلية والتداولية بين المنطوق التخييلى والمنطوق الواقعى ، ولم يستطيعوا تقديم معايير مرضية) ولكن القدرة على التوليدية والقدرة على البناء الذى ينهض على أسس من القواعد المقيدة لمجموعة لا نهائية من السيناريوهات المختلفة .

وربما كان هناك جنس أدبى واحد يفلت من مفهوم القيد : إنه الرواية ، وهو جنس متعدد الأشكال وغير متبلور ، وقد قال عنه فاليرى : « إن جميع انحرافاته تعود إليه » . وهو جنس بوسعه أن يتكلم فى كل شىء ، ويلجأ إلى كل التنويعات دون قيود فى الموضوعات أو فى الأشكال ، جنس أخذ على عاتقه ، تعريف نفسه « بالحرية » بقدر ما عبر عن رغبته فى تصوير « الواقع » و (« والواقع » أو « الكما هو » أو « اليومى » فى جوهره مفكك ، غير منظم) وهو جنس يحتوى على أجزاء وصفية ، تلك المساحات ذات الاقتدار والإشباع المعجمى غير المتوقع (... إلخ . تصلح رمزاً للوصف ذاته) ، نقول مساحات وصفية تكون الوحدات فيها (أى الكلمات) قابلة للاستبدال ، وليس لها مكان محدد ، ككل نصية ، أو أى كتلة يستطيع القارىء المتعجل أن يسقطها من حسبانه دون أن يفلت منه المعنى العام للرواية . ولكن، من اليسير إثبات — وقد حدث[٥] ذلك بالفعل — أن الرواية الواقعية أو الكتابة الواقعية هى كتابة مشفرة فعلا ، كتابة مقيدة ، بل هى فى الواقع مبرمجة على الصعيد البلاغى والتداولى . وكما قال فلوبير : « لكم نحتاج إلى حيل لكى نكون حقيقيين » ، وهى كتابة مقيدة أكثر من غيرها . ويتبدى فيها مفهوم « أثر الواقع » effet de réel كما نادى به بارت فى شكل مجموعة من الوسائل من السهل تعرُّفها .

ومن هنا،ظهرت حاجة النقد الأدبى إلى ابتداع مفهوم أو مصطلح يسمح باستيعاب المصطلحين المتكاملين للقيد والحرية . ومصطلح «الجنس» الذى ذكرته آنفا يسمح ، بالفعل ، بتغطية هذا المعنى (فهو يعنى معجما مغلقا من

الموتيفات ، ثم متتالية ، مغلقة أيضاً ، من القواعد التى تحكم تركيب هذه الموتيفات،وكما لا نهائيا من التفاعلات الممكنة) . لكن مصطلح « دفتر الشروط » المأخوذ عن مجالى القانون والتقنيات ، فى تصورى ، قد يكون أصلح من مصطلح « الجنس » ، فهو يعرف بوصفه مجموعة من التناقضات على الكاتب أن يحلها عندما يبدأ فى كتابة رواية ما[6] من خلال « عقد قراءة » ضمنى مع قرائه . وتحفز تلك التناقضات التى تتبدى داخل مجمل المشروع الجمالى أو الاستيطيقى الخيال إلى البحث عن حلول لها . ومن ثم ، فإن أردنا إحصاء عدد من الفرضيات القبلية présupposés الخاصة بالكتابة،التى تعتبر القاسم المشترك لمجموع الفرضيات التى تصدى لها الروائيون الواقعيون والطبيعيون بين سنة ١٨٥٥ وسنة ١٨٨٥ فى فرنسا ، وجدنا القائمة التالية :

١) أن تكون موضوعياً ، ألا تظهر داخل العمل التخييلى ، أن تكون « جادا » .

٢) أن تكون دقيقاً للغاية ، وأن تستلهم مختلف اللغات التقنية والمهنية من أجل وصف الواقع .

٣) أن تكتب بلغة واضحة ومفهومة .

٤) أن تصف ، دون انتقائية أو وصاية ، الواقع الطبيعى والاجتماعى ؛ « الخفى » و « الواضح » للأشياء (فلوبير) ، ظاهر الأشياء وباطنها .

٥) أن تكون « حقيقيا » (أو مشاكلاً للواقع) .

وبوسعنا أن نتبين من هذه القائمة المشاكل التى يمكن أن تواجه الكاتب . فإن الفرضية الثالثة الخاصة بالفهم يمكن أن تتناقض مع الفرضية الثانية الخاصة بدقة استعمال مصطلح خاص « بتقنية » معينة . مثال ذلك ما حدث عندما أراد إميل زولا فى (جيرمينال) استعمال كلمات مأخوذة من عالم المناجم لا يفهمها سوى من عمل فى هذا المجال ، فاضطر إلى اصطناع مشهد يسأل فيه عامل مبتدىء أحد«الأسطوات»أسئلة بعينها للحصول على إجابات وتعريفات . ونواجه المشكلة نفسها فى الفرضية الأولى الخاصة بعدم إظهار الكاتب نفسه فى عمله . هذه الفرضية تتناقض مع الفرضية الرابعة التى تنص على ضرورة وصف كل شىء ، مما يعنى الوجود المكثف لصاحب « معرفة » . ويتناقض ذلك أيضا مع الفرضية الخامسة الخاصة بمشاكلة الواقع . فالكاتب عليه إذن أن يفوض فى عملية الوصف ، العين (الفضولية ، المهتمة) « لقادم جديد » ، ويحاول تبرير الإسهاب فى الوصف المطول لمهارات بعينها أو تقنيات حرفية معينة . وفى ذلك انتهاك لمشاكلة الواقع ؛ لأن من سيقوم بذلك لابد أن يكون شخصية متخصصة ، عارفة ، يجعلها الكاتب فى موقع معين من خلال الرضوخ لوضع معين (حادثة ، انتظار شخص لا يجيىء ، مظاهرات . . إلخ) ،ومن خلال التواجد فى موقع معين مثل النافذة المطلة على المكان . . إلخ .

إن مراعاة بعض الموتيفات (مثل القادم الجديد الذى ينظر أو يسأل) أو بعض الوسائل (تفويض النظر أو الترحال لدى بعض الشخوص فى عمليات الوصف) تسمح للنقد الأدبى ، من خلال محاولته حل التناقضات التى تلهب خيال الكاتب ، بالعودة إلى « دفتر الشروط » الأصلى ؛ ذلك أن الإبداع يستطيع أن يمارس حريته فى إطار القيود التى ينص عليها دفتر الشروط .

الهوامـش :

(١) كتب روجيه شارتيه R. Chartier مؤخراً يقول : « يسعى الكتاب دائما إلى تأسيس نظام ما ، سواء كان نظام فك شفرته أو طريقة فهمنا له ، أو النظام المطروح من قبل السلطة التى سمحت به أو طلبته . لكن هذا النظام المتعدد الصور لا يمتلك القدرة على إلغاء حرية القراء ، وهذه القدرة ــ وإن عاقتها الأعراف والإمكانيات ــ تعرف كيف تتحايل وتعيد صياغة المعانى التى كانت تسعى إلى تحجيمها . إن هذه الجدلية بين الفرض والامتلاك ، بين القيود المستباحة والحريات المقيدة ، ليست واحدة فى كل مكان أو لدى الجميع . إن تعرف مختلف تجلياتها وتنويعاتها هو الهدف الأول لمشروع تاريخ القراءة الذى يهتم برصد مجاميع القراء من خلال اختلافاتهم وطرائقهم فى القراءة .

انظر : نظام الكتب والقراء والمكتبات فى أوروبا بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر . . R. Chartier **l'ordre des livres** . . . Aix- en Provence ed - Alinea, 1992. P. 8.

(٢) انظر : R. Queneau: **Cent mille milliards de poémes** Paris, Gallimare, 1961.

(٣) إن فكرة الحرية ليست الأولى (. . . .) إنها دائما إجابة (. . .) فأنا حر عندما أشعر أنى حر ، ولكنى لا أشعر أنى حرّ إلا عندما أفكر أننى مضطر ، أتخيل حالة مناقضة لحالتى الراهنة . الحرية إذن لا تدرك ولا تحس ولا تكون موضع رغبة إلا من خلال أثر مناقض .

O. Valery, **La Liberté de l'esprit** Oeuvres, Paris, Bibliotheque de la Pleiade, 1960, tome II, P. 1095.

(٤) R. Barthes, **Analyse textuelle d'un conte. d'E. Poe**, ouvr. collectif, Paris, Larousse, 1973, P. 32.

(٥) انظر النصوص المعتونة :

Litterature et réalite (R. Barthes, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt) Paris, Seuil, 1982.

(٦) «دفتر الشروط» **Cahier des charges** : « وثيقة تحصى البنود والشروط المفروضة من أجل تنفيذ عقد ، خاصة من قبل مؤسسة عامة»

(Dictionnaire le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française)

Direction de la section formes litteraires (30 rédacteurs) de l'Atlas de l'Encyclopedia universalis (sorti: octobre 1990).

● من المقالات القادمة :

يفتشنكو شاعر روسيا الغاضب	رمسيس عوض
خلية النحل ، حرية النحل	سليمان العطار
عبور الحاجز المخيف	رشيد العنانى
فوضى النظام/ نظام الفوضى	أشرف عطية إبراهيم
الحرية والانضباط فى الإبداع	شاكر عبد الحميد

متابعات

عن القلق الصوفى المعاصر

فى « أحاديث أحمد الشهاوى »*

إدوار الخراط

لم تعد موهبة أحمد الشهاوى وقدرته بحاجة إلى تقديم أو إلى توكيد .

تألق هذا الشاعر الشاب ، وسطع نجمه فى الحياة الثقافية على نحو خاطف للبصر .

ولا شك عندى أن خصوصيته ، وفرادته ، ووقوعه على منجم قَوْله وحده ، هى التى حققت له ، أساسا ، هذا الحضور ، وهذا التوهج .

ترددت كلمة « الصوفية » ـ وتتردد ـ كثيراً فى مجال الكلام عن كتابه الشعرى « الأحاديث » ، سواء كان ذلك على لسان الشاعر نفسه أو فى معرض حديث النقاد والمعلقين عنه[1] .

فأية صوفية ؟ (عرفت أن أحمد الشهاوى كان ـ ولعله مازال ـ ينتمى إلى الطريقة الشاذلية بالفعل) أهى صوفية الخِرَق والمرقعات ؟ أهى صوفية الذكر والإنشاد والسكر الفيزيقى تقريبا باسم الله ؟ أم صوفية النسك والتجرد والفقر عن متاع الحياة الدنيا والنأى عن مناعمها ؟ أم هى صوفية نشوة خمر الفناء فى المطلق ؟ تلك كلها تسمى عادة بالصوفية ؛ أم أن صوفية أحمد الشهاوى غير ذلك ؟

لن أفيض فى ذلك . أظن أن الصوفية بمفهومها الموروث تختلف فى أشياء ـ جوهرية ـ عن الصوفية التى نشهد انتشارها وأحيانا تفشيها واستشراءها فى الأدب والشعر الحديث . ولعلها تتفق معها فى أشياء .

مما يهم فى هذا السياق أن الخبرة الصوفية ـ موروثها ومستحدثها على السواء ـ لها جوهر واحد متقد ، عبر الأحوال والمقامات من ناحية ، ومن خلال الأشعار والكتابات من ناحية أخرى ، فلعل الجوهر واللب فى هذه الخبرة هو الوجد والسعى نحو التوحد بآخر ، هو الذات ، فى آن .

فإذا كانت الصوفية التراثية ، فى مجملها ، إيمانا عقيديا يشتعل عشقا فى ذات عليا مفارقة ، مطلقة وواجبة الوجود ، هى أيضا ودون انفصام ذات العاشق وذات المعشوق كلى البهاء ، هى

* الأحاديث : السفر الأول ، أحمد الشهاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١

« الآخر ـ الآنا » دون افتراق ، فلعل صوفية الشعر الحديث ـ والشعر هنا يشتمل على كل أنواع الكتابات أو يخامرها ـ هى خبرة سعى لاعج نحو مثل هذا الإيمان .

هذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً ـ استقراراً ، نزوع قلق فى صميمه وليست مثولاً راسخاً على قاعدة عقيدية ، سؤال وليست إجابة .

ولعل من أجمل ما بلغته الصوفية التراثية توسلها بالحسى العضوى الفيزيقى وصولاً إلى الروحى المتسامى الميتافيزيقى ، والخمر ـ كما نعرف ـ ليست فقط حسية ، بل نشوتها مطلقة ، وجمال المحبوب وتقمصه عضوية الأم الإلهة والتشبيب المشتعل بحسيته يشارف ، بل يجاوز ، أصقاع الخلوص الروحى والخلاص الميتافيزيقى .

وهو ملمح لانخطئه فى صوفية المحدثين السكارى بالجمال العضوى الجسدانى إلى حد الفناء ، أما اليقين فلعله فى الغالب الأعم ظمأ لارىّ له .

لعل ما أجده فى الصوفية الحديثة هو الأرضية والحسية ومضض السؤال .

**

فإذا خصصنا الحديث على « الأحاديث » دون أن يشط بنا إلى الكلام ، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوى ـ شاعرا ـ هو القلق لا استنامة إلى إيمان ، وهو لوعة أرضية يلهمها الحزن الشفيف ومواجهة الموت ، وبذلك فإن المقوم الروحى فيها ملتبس لكنه قائم ، أما السمة الحسية ـ الفيزيقية البحت فقد حل محلها نوع من التجريد والتطهر والتشفف ، قد تكون صيغة الأحاديث نفسها قد أملته ، وقد تكون هى مادة الخبرة الفنية كذلك ، أو فى الآن نفسه .

هذه إذن فى تصورى صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوى سام بذاته ضابط للكل ، بل لعلها ، فى الغالب ، تنزع إلى موضوعات تتلبس سمات هذا المطلق دون أن تتوحد به : الوطن ، الحب ، (الحب أساسا لا المرأة بذاتها) ، والموت .

ليس التفسير السيكلوجى هنا كافيا ، فهو ليس بكاف فى أية حالة ـ وإن كان قد يسهم فى المضى شوطا نحو فهم هذه الخبرة ، والمشاركة فيها . نستمع إليه فى حديث قديم نسبيا[٢] :

« القصيدة عندى تتخلق من تجربة شخصية ، بالمعنى الإنسانى وليست مجرد حدث صغير[٣] .

أعتقد أن سمة الحزن التى تسم قصائدى هى طبيعة فىّ . لا الأيام ولا الأحداث تستطيع أن تغيرها ، فأنا ابن شرعى لحزن مقيم منذ سنوات ، أما انهزامى وانكسارى الواضح فى القصائد فهو انكسار ذلك الفتى الذى عاش حقبة تنكسر فيها كل الحقائق الصادقة أمام الزيف . . وشيوع قيم غريبة عنا وغياب مشروع قومى . . وانكسار الحلم الطالع » .

فها هو ذا ، إذن ، يضفى على الشخصى الذاتى ـ على الفور ـ طابعاً قومياً ، ومهما كانت التقريرات الخارجية عن الشعر نفسه مفتقرة بطبيعتها إلى المصداقية ـ على المستوى الفنى البحت ـ فإن ذلك يأتى فقط ليعزز خبرة فنية ماثلة فى الشعر نفسه على نحو أصدق وأفعل وأرهف :

« سكنت بلادى مرة فسكنتنى » أو « من يتول الأوطان يكن فى الناس وليّا » . . « ينبت حبات القمح على صخر القلب » أو « حديث الوطن » ص ٣٥ أو « حديث السجن » ص ٥٣ .

« ثم من ؟ ـ وطنى ثم من ؟ ـ وطنى ثم مَنْ ؟ ـ وطنى قلت مَنْ ـ دمنا » .

أو هذا المقطع الجميل المؤثر كافيا بذاته : أو أكثر من ذاته :

« والله ما جئناك ياوطنى إلالنشرب نخب حسرتنا » .

وأحيل من يريد هنا إلى (حديث الجماهير) و (حديث الثورة) .

وبسبب ، أو على الرغم ، من العنوانات السافرة المفصحة ، فإن هذين الحديثين يشكلان مناجاة للحبيب الوطن ، رهيفة وشفيفة وملتاعة .

ليس فى صوفية أحمد الشهاوى ـ فيما أتصور ـ أدنى حنين ليوتوبيا منقضية ، ولا استدعاء لفردوس مفقود ، ولا ابتعاث لأشواق الماضى . أحسها معاصرة جدا (ربما أحيانا أكثر قليلا مما تقتضيه المتطلبات الداخلية للقصيدة) لا أدل على ذلك بحديثه عن غياب المشروع القومى وشيوع قيم غريبة عنا فقط ، بل أشير مرة أخرى إلى سريان حس بحزن قومى ، إن صح التعبير ، فى كل شعره ، وحس بانكسار وطنى ، فضلا عن التوجع الذى يتسم فى أكثر من موضع بأكثر من السمة الذاتية البحت .

لماذا صيغة « الأحاديث » فى هذا الكتاب ؟ أعنى فى هذه القصيدة الواحدة متعددة المفاصل متعددة الأجزاء ، ولكن واحدة . هل هى صيغة متعمدة مقحمة ، مضافة ؟ (توحى بعض تصريحات الشاعر الشاب بشأن بحثه المستمر عن « المغايرة » . عن « التمايز » . عن صوت خاص ، إلى آخره ، بأن هذه الصيغة المستحدثة المستلهمة من التراث معا ، هى صيغة متدبرة ، مقصودة أى تكاد تكون مصطنعة) ذلك غير صحيح . فمهما حاول الفنان ـ الحق ـ أن يتمايز ، أن يتغاير ، إلى آخره ، فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا كانت خبرته الفنية ، من الأصل ودون اختيار منه تقريبا ، خبرة أصيلة ومغايرة . . . إلخ ، أى أن الطريق إلى الجحيم مفروشة بالنوايا ، وأنه فى الفن ليس بالنية تحسب الأعمال ، بل بمحصلة عوامل كثيرة ، تقع أساسا فى منطقة لا يحكمها اختيار عقلى واع بل كأنما يحفزها قهر لاغِلاب لـه ، فى صميم الذات الشاعرة أو عمق ذات الفنان ، بالتآزر طبعا مع عوامل اجتماعية سياسية ثقافية وحضارية لا نكران لها ولا إمكان لنكرانها .

لماذا إذن صيغة « الأحاديث » ؟ بما تحمل بالضرورة وبمجرد التسمية وحدها من إيحاءات التقديس ، والتكريس ، وعصمة المرجعية ، والرسوخ ؟

هل هنا نوع من المتنبى المعاصر ؟ أيعنى هذا أن الشاعر وريث النبى ؟ أعنده جماع الحكمة ، وقرار المعرفة ، وسطوة الإملاء ؟

استقراء هذه « القصيدة ـ الكتاب » كلها لا يؤيد هذا الافتراض ، بل على العكس ، ينفيه .

صيغة السؤال ، والتردد ، والحيرة ، أى صيغة القلق ، هى التى تسود « الأحاديث » فى معظمها ، مهما بدا لك للوهلة الأولى .

خطر لى أن فكرة « الأيقونة » قد تكون مفيدة فى الإجابة على هذا السؤال ، ولكنى لم أجد فى هذا الشعر إلا إطاراً للأيقونة ، وربما شموعا موقدة لها ، ولكن الأيقونة نفسها ـ بقداستها ، وصلتها المباشرة بالمكرس ، المطلق ، وتجسيدها لما لا يتجسد بطبيعته ـ ذلك كل غير مؤيد من واقع هذا الشعر . على العكس ، ما أحسسته هو بحث عن ذلك ، وليس وجدانا له ـ ولا وصولا إليه ، ليس تشييداً فوقه ، ولا تسليما به ، كما هو الشأن عادة فى الأيقونة .

لعل الأقرب إلى الإجابة أن هذه الأحاديث ليست موجهة « إلى » أحد ، (إلا بقدر ما يكون كل حديث موجها إلى الذات ، وإلى قارىء مفترض لعله متوحد بالذات) . إنما هى أساسا أحاديث « عن » وليست « إلى » .

بذلك تفقد « الأحاديث » صفتها التراثية ، لا تعتاد قانونا وطريقا مرسومة سلفا (أى سنّة بالمعنى المعجمى للكلمة وبالمعنى التراثى معا) بل تصبح مشاركة ، ومناجاة ، وبوحا ، وإفضاء عن الذات .

ومرة أخرى ليست « الذات » هنا مفصولة ولا منفصلة عن « الآخر » ، سواء كان « الآخر » عينيا ، أرضيا ، إنسانيا أو مطلقا مفارقا ميتافيزيقيا ، أى أنها « أحاديث » تدور فيما أوثر أن أسميه ، كثيرا ، « منطقة ما بين الذاتيات » منطقة تجاوز الشخصى دون أن تغفله ، وتصل إلى العام دون أن تفقد خصوصيتها فيه .

معيار ممكن هنا : أن تحاول حذف صيغة « الحديث » . هل هذا ممكن ؟

ماذا يحدث لوحذفناها ؟

فى تصورى أن يحدث انهيار كامل لا للصيغة فحسب بل لمادتها اللصيقة بها ، الصيغة إذن قائمة فى الشعر نفسه لا يمكن نزعها عنه .

يكمن فى هذه الصيغة اختيار - أو اضطرار فنى مضمر - صعب ، فهى اختيار الزهادة والوجازة والتقطير .

هى أشبه بالرسم اليابانى أو الصينى ، خط واحد بفرشاة متزهدة وليست ثرّة ، اقتصاد فى التشكيل يعتمد على التصفية والفرز والإيحاء الكامن وليس على الضغط والحشد المعلن .

هى أشبه أيضا بقصيدة الهايكو اليابانية ، نقاء وليس كثافة . وإن كانت الكثافة مضمرة - أى ضن إلا بالجوهرى ، أو ما تتصور أنه جوهرى - دون إسهاب فى التكوين ، دون ثقل فى عجينة التشكيل .

اختيار إذن - أو اضطرار - صعب على الشاعر أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يفيض به القول الشعرى عن الضرورى ، أو غواية الحرف ، كما سنرى . والضرورى - فى هذا النوع من الاختيار - قاس صارم .

هل حدث ذلك دائما أم قد أغواه الترداد والتكرار ؟ وما أسميه غواية أو سطوة الحرف ، كما سأوضح فيما بعد ، أى أن وضع طبقة من القول فوق طبقة ، قد شط بالشاعر أحيانا ؛ هل ننظر مثلا (حديث الجميلة) (صفحة ١٥٧) لنرى مصداقية هذا السؤال ؟ أو فلننظر بعض فقرات القصيدة حيث يقرر الشاعر ما هو مقرر بالفعل ، من غير حاجة لتقرير ؟ ذلك قليل ، صحيح ، ولكنه موجود ، فلننظر مثلا (حديث الملك) (ص ٩٩)(٤)،(٥) وهو أحيانا مما يمليه - قسرا عن روح الشعر - التزام الشاعر دائما بالإيقاع القديم ، وتحاشيه دائما أن ينطلق حرا حقا فى ساحة القصيد النثرى ، انظر مثلا صفحة ١٠٦ « ياواهب نعمائك ومتم علينا الخيرات » (هل ثم ضرورة أو إضافة - فيما عدا الإسهاب والقافية - لهذه الشطرة الأخيرة ؟) .

لعلنى أرى فى صيغة السؤال التى تتردد كثيرا فى هذا « الكتاب - القصيدة » سؤالا بلاغيا بحتا ، وليس سؤالا باحثا أو ساعيا إلى جواب(٦) .

هذا سؤال المؤمن وليس سؤال الضال ، تعذبه حيرة المؤمن ، لا تعذبة لهفة غير العارف .

هناك يقين موضوع للسؤال ، وليس سؤالا يفتقد اليقين من الأصل .

وفى هذا اختلاف أساسى عن الشعراء السبعينيين (وللمرة الألف ليست « السبعينيات » جيلا أو عقدا بل حركة وظاهرة وتيارا شعريا) . حركة السبعينيات إذن كانت ولعلها مازالت رفضا كاملا ، أو نأيا كاملا عن صيغة « الحديث » أيا كان التباسها ، لأن حركة الشعر السبعينى ، صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية .

وليكن فى (حديث الفتى) مثال على ما نتصور (صفحة ١١٦) :

سيجين حين
ستعبر فيه إلى تراب
هى غفوة أم صحوة أم دفقة
أم طلعة أم رحلة ؟
هذا سؤالك يافتى
لكن ومن أين الجواب ؟

ثم انظر مباشرة بعد ذلك (حديث اللقا) (ص ١٢٢) .

أنا ياحبيبتى راحل إلى حيث اللقا
لم يخطىء القلب الحزين طريقه
ولا كانت سمائى غائمة

والحق أن هذا القلب يعرف طريقه وأن سماءه - مهما بدا - دائما صافية ، وإنما هى أسئلة اللجج القائم على رسيس من اليقين .

**

يستدعى النظر فى « الأحاديث » ما يمكن أن أسميه شفرة « الخط والحرف » وشفرة « الدخول والخروج » .

هل ثم تأويل قطعى بات للشعر ؟
سؤال بلاغى آخر ، بالطبع .

فالتأويلات يمكن أن تكون متعددة ، ولكن الخبرة بالنص تظل - فيما أرجو - غير مستنفدة .

فلنأخذ أمثلة عن شفرة « الخط » - « والحرف » ، ولنحاول بعد ذلك أن نستشف ما قد يكون وراءها ، وأستميح عذراً فى اقتطاع جذاذات من لحم الشعر الحى ، فهذا قَدَرُ التحليل :

كلما حطت خطوط فوق كف البحر (ص ٢٣)
وأعيد تخطيط البحار (ص ٢٤)
ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد (ص ٢٩)
رسمته شارة مبتدأ
رسمته شارة منتهى (ص ٥٨)
والحرف فرحتنا (ص ٦٢)
شجر الوقت ناداني
وأعطانى سره
قال كن
« كافاً » تكون هى الكمال
وسفر تكوين المجرة
« نوناً » تنوء بحملها الأرضين والأقمار
والأطيار (ص ٩٥) .
وكن كاف الكلام
إذا الـ « لا »
سكتت مدافعها الثقيلة
وانطفت نار الوطن (ص ١٠٩)
جسد ... ألمسه حرفا فحرفا (ص ١٣٧)
جسد محب وإله
ينقشنى على مرآتى الأولى (ص ١٤٢)
نونه .. تؤجج ما بى
داله .. دالت دويلاتى ....
ياؤه .. ياطالما قلت اتئد ياقلب
لامه .. والهفى عليه كلما رحلا
حاؤه .. حلت بلاد فى دمى .. (ص ١٤٤ - ١٤٨)
وهكذا .. وهكذا .

أيصح لى أن أرى فيما وراء هذا الولع بالخط والرسم والنقش والتسطير وما يجرى هذا المجرى ، ولعاً بل لوعةً فى البحث عن دلالة للأشياء والمصائر محدودة ، مخطوطة - كأنما فى السفر القديم واللوح المحفوظ - قاطعة لأنها قد تجسمت وتعينت فى الخط الرسم النقش السطر ؟

أليس هذا هو جوهر قراءتى لهذا الكتاب - الديوان - القصيدة ؟ ليس بحثا عن فردوس مفقود ؛ بل هو بحث عن معنى قائم ومحدد ولكنه مخايل ، فى عتمة تغلف يقينا قائما هناك ، ومحددا ، والفتى يتلمس طريقه إليه - ولا يخطئه - فى سماء ليست غائمة ، حقا ، ولكنه لم يقل قط إنها ساطعة .

**

أما الشفرة الثانية الغالبة التى لاتكاد قصيدة أو مقطع فى « القصيدة - الكتاب » إلا وتدور حولها ، بل ترتكز عليها ، فهى شفرة الدخول والخروج - أو الرحيل والوصول . فلننظر على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال :

قلبى يحدثنى .. أن أبدأ الرحيلا (ص ٢٤) .
ووصلى كان وصول الفتى
للفنا (ص ٣١)
لست أحتاج شيئا
لأدخل فيك
فقط
أحتاج موتى (ص ٣٧) .
أينما وليت وجهى شطر بيتكمو
وجدت النار
تدخلنى
وتقرأ سورتى (ص ٣٩) .
مثلى يدخل فى مثلى (ص ٥٠) .
فإنه الفؤاد عن الخروج
من الخروج (ص ٥٨) .
وأن فتاه يدخل فى أفول (ص ٦١) .
سميني مدخل عشق

مخرج عشق
باب سماء (ص ٦٨) .
وما علّمتني
أن أدخل النار البعيدة (ص ٧٩) .
ولك الرحيل إذا أردتِ
ولكِ الخروج من الدخول
إذا رغبت (ص ١١٩)

هل تلقى وجه الله الآن . . وتدخل في الأهداب مليكا (ص ١٢٥) .
أعرف أنك كنت تراني
منذ مسحت على جسدي في خروجي الأخير (ص ١٢٩) .
واحتمى برحيله . . في رحيلي (ص ١٣٣)
يأخذني في حنو وحنان ودخول وخروج (ص ١٤٠)
جسد هو الوطن البعيد وحنيننا ورحيلنا . . وخلودنا وخروجنا
(ص ١٤١) .
وهكذا وهكذا ، ،

سوف تلاحظ معي ، على الفور ، فيما أرجو ، أن هذا التضاد بين الخروج والدخول ليس تفارقا بل هو التباس « تداخل تخارج » معا ، وفي الآن نفسه . من الممكن والمتاح جدا أن نرى في الدخول صورة الميلاد والبعث والوصول ، أو صورة النفس ، الداخل ، الباطن ، أو صورة السر ، الخفاء ، أو الإلهام المستتر ، وأن نرى في الخروج مقابل الموت والانقطاع ، أو مقابل الكون أو الظاهر أو العالم أو الكشف .

إن نظرة سريعة سوف تجلى لنا أن هذين العنصرين غير موضوعين في شعر الشهاوي موضع التضاد أو المواجهة ، بل إنهما مندمجان أو مكملان أحدهما للآخر ، دون أن يصلا مع ذلك إلى حد الذوبان في جوهر أعلى ، انظر مثلا ارتباط الرحيل بالميلاد والخلق الجديد دون امتزاجهما في هامش صفحة ٦٢ : « رحيل طفلة جنينية تمنى الشاعر أن تلقاها الدنيا » . وانظر الحبوط والمضض أيضا :

« تمنى الشاعر » ، وما كل ما يتمنى المرء . . إلى آخره .

ومن هنا ـ وعلى الرغم من أشياء عدة ـ يظل « القلق » مخامرا لهذا الشعر ، فلا يصل أبدا إلى تلك البؤرة المتقدة التي تنصهر فيها مقومات الدنيوي والأخروي ، ويتحد فيها العالم بما وراء العالم . (ربما كانت تلك البؤرة هي لقيا الزاهد ومرساه ، أما الصوفي ـ ربما ـ والشاعر ـ بالتأكيد ـ فلا ميناء له فيما أظن يأويه من عصف اللجج ، وتقلبها) .

ألذلك نحس أن حضور الذات العليا ، المطلق المفارق ، في شعر « الفتى أحمد » أقل وطأة من حضور الوطن على الأخص ، ومن حضور الموت ذلك الوافد المهدد الذي لا اطمئنان إليه ولا اطمئنان منه ، سواء ؟ .

* *

سرى إلي ، من الاستماع إلى هذه الأحاديث ، حس ثوري مفصح عنه غالبا ، وكامن أحيانا ، شعاليل نزعة الرفض والتحدي ـ لا الانكسار ولا الهزيمة ـ فلعله قد ظلم نفسه عندما وسمها بالانكسار في حديث صحفي ولكنه أنصفها ربما عن غير وعي متدبر ، في صلب « الأحاديث » : تمرد على هوان الأوطان وعلى حيف يتحيف الفقراء النبلاء بالروح ـ انظر فقط (حديث البلاد) أو (حديث الثورة) ـ ساءلت نفسي أيتفق هذا الحس الثوري حقا مع المزاعم السائدة عن الصوفية ؟ وحاولت أن أجيب : أية صوفية ؟ أليست كل التعميمات والتجريدات المطلقة مضللة وخاطئة ؟ (بما في ذلك هذا التعميم الإطلاقي نفسه ؟) وقلت : لن أعدم حسا ثوريا حتى في غمار صوفيات تراثية وفي داخل طياتها ، بل لاشك عندي أنه هناك ، فلعل الحس الثوري هو في النهاية ، فضلاً عن أنه ميراث الإنسان ، هو الذي يكمن وراء التراث الصوفي الحق كله .

* *

وُصفت لغة الشهاوي في أكثر من موضع بـ « الكثافة » . أما أنا فأرى فيها ، إلى حد أكبر بكثير ، رقة ورهافة وصفاء يشفي أحيانا على السلاسة بله السهولة ، لم أجد في لغة « الأحاديث » حشدا ولا عجينة ثقيلة بتراكب المستويات ـ وليست هذه أوصاف إدانة ـ ولم أجد فيها الحسية العارمة التي من شأنها أن تولد كثافة ما ، ولا تلك العضوية الموارة بالدماء وعصارات الحشا ، بل وجدت اقتصاداً ونقاء من عكارة الجسد وشوائب تخليطاته . ومرة أخرى ليس هنا حكم قيمة من ناحية أو من أخرى .

وما أغنانى عن نافلة من القول بأنه لا انفصام ممكنا بين اللغة والرؤية ، لولا أن ثم بيننا من يعنى - عناية لاتجاوز السطح فى الغالب - بإثارة ما يسمى قضية « اللغة » كأن ثم أدبا (وشعراً على الأخص) ننظر فيه إلى شىء اسمه « اللغة » من غير أن نراه - فى الآن نفسه - متحداً بما وراء اللغة .

لكن ، ومع الخلوص من هذا التوضيح الذى كان غير ضرورى ربما ، فإن كل حديثى عن اللغة أريده أن يفهم فى الوقت نفسه على أنه حديث عن خبرة واحدة متعددة الطبقات ، فلا معنى للغة دون لحمتها وسداها ، ولا مادة للأدب والشعر على الأخص دون لغته هو ، لغته الخاصة به وحده ، لغته التى تشكل فرادته - ومهما تكلمنا عن « موت المؤلف » وعنَ النص الغائب وعن التناص وعن إعادة خلق النص مع كل قراءة - تبقى هذه اليقينية فى صلب العمل الأدبى ، أعنى تفرد النص بمادته ولغته معا .

وهو ما يصدق بصفة أخص إذ لانخطىء فى (الأحاديث) نوعاً من سطوة « الحرف » - بأكثر من دلالة السعى نحو تحدد المعنى ووضوح الدلالة كما أسلفت - أعنى سطوة جرس اللفظ ، أو صوت المادة اللغوية الخام نفسه ، مما يفضى أحيانا إلى غواية قد أسميها بغواية « الرقى والتعازيم » ، ولعلنى قد أسميها مرة « غواية الأرابيسك » أى مجرد غواية النمنمة والرقش والجرى وراء سحر الإصاتة ، وترجيع السيريبيّات اللفظية ، مما يكون جزءاً قاعديا من هذه الغواية .

غربتُ حتى صرت غيرى .
شرقتُ حتى شاب شيبى (ص ٥٧) .
مسّك الناس
أم مسّك الماس
أم رشّك الآس
أم خشّك الكاس
كل العيون ارتقتك
وكل القلوب ارتأتك . . (ص ٤٧) .
شاهدتَ النور
ففضْتَ
وفُضْتْ أفقالك

فاضت كل فيوضك
فى الأرض ، وخضت بحار العشق
لوحدك (ص ٤٩)

(انظر تعبير « لوحدك » ومزاوجته . مع « فاضت كل فيوضك » لتعرف ما أعنى « باستثارة القلق » فى الصوغ بل فى الصُنع) عندما أسميت هذه التقنية مرة فى معرض حديثى عن شاعر مرموق هو حسن طلب « غواية الأرابيسك » أى فتون النمنمة التى قد تصبح نمنمة صراحا ، ولا أقصد أن النمنمة ، أو الأرابيسك ، خواء وتكلف وخلو من الدلالة ، فحتى التجريد نفسه له معنى ودلالة ، بل دلالته قوية ونافذة ، وأنا نفسى من المفتتنين بالجرس والصوت ولهذه الفتنة عندى وجود له قيمة كبرى ؛ وليس من الناحية الشكلية فقط ؛ ولكننى ، كذلك ، أعرف مهاوى هذه الفتنة ومزالقها المردية .

أنا قمر يتجلى فى سماء تعالت
أنا قمر يتقلى فى زيت مزن تتالت
أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراستكم من حروب توالت
فهلا شربتم دمائى
ودمعى
وهلا سكنتم قلوبى
وسمعى
لكم دينكم ياعبادى
ولى دين هذى البلاد (ص ١٥٤)

وفضلاً عن سطوة الجرس واللفظ (بالمعنى الأصلى للكلمة) والحرف الذى قد يتحول أحيانا من قافية داخلية إلى سجع كسجع الكهان ، فإننا أيضا نلحظ سطوة القافية الخارجية والتفعيلة الخارجية التى تؤتى - فيما تؤتى به - بأثر من الرتابة والراحة والأمان - وهل نقول « التطهير » أيضا ، واغتسال الروح من المضض .

وعندى أن نأى الشاعر بنفسه عن تقنيات « قصيدة النثر » أو عن الشعر الذى خلص من رتابة إيقاع التفعيلة المضطردة المتصلة التى لا حول عنها ، غير مفهوم .

إن تراثه الصوفى والقرآنى والمأثور ليس تفعيليا فى الغالب ، ولكن الأهم أن التزام الوزن بصرامة قد يؤدى به إلى نوع من التوقع أو استباق النغمة سلفا مما يقلل من قيمة الصدمة ، أو الكشف ، أو على الأقل المفاجأة المحيية ، فى نصه .

وهى قيمة ـ أعنى قيمة الصدمة ـ لها فعاليتها وربما ضرورتها فى هذا النوع من النصوص .

وعلى خلاف ذلك ، فمن الأمثلة الموفقة التى يرف فيها الشعر ويونع ، مع النمنمة من ناحية والتناص من ناحية أخرى (حديث البحر) (١٦٣ ـ ١٦٥) .

فلنقرأ منه ، مثلاً :

قل
إنك معجون بالحزن
ومعجون بالعشق
وممسوس بامرأة تحملك
إلى البحر ولا تغرق
تشرب ماءه
وترويها
فتشف وتسمق

* *

أتصور أنه ما من حاجة بى إلى أن أتناول مسألة التناص القرآنى والتراثى فى « أحاديث » الشهاوى . ما أوضح ذلك وما أكثر ما تناولته التعليقات والدراسات[٧] .

ليست أهمية هذا التناص فى إثبات وجوده أو التدليل عليه فذلك مما لا يحتاج لإثبات أو تدليل ، بل فى دلالته وقيمته فى ميزان عناصر الشعر ، أى فى تفاعل ودينامية هذه العناصر .

فى (حديث التجلى) (ص ١٥) ، مثلا ، ينتهى المقطع ، أو القصيدة بـ « لكم دينكم يا عبادى ولى دين هذه البلاد » .. ولكنه يبدأ :

بين عشقين .
يصعد هذا البعيد .
ويقرأ آياته للجميع .
وينده من تحت وجه الغيوم ... إلى آخره .

فى السياق العصرى إذن ، وهو عصرى ومعاصر بأكثر من معنى ، يأتى التناص القرآنى مع سورة «الكافرون» : «لكم دينكم ولى دين » ، كما يأتى هذا التناص مرة أخرى فى (حديث ٨٣٩) :

« لكم دينكم ولى ألف دين ودين » (ص ١٧٠) .

ثم يعقبه :

« ودين الفتى طريق طويل .
يؤوب إليه ، ويجثو لديه المحب الكبير . . . »

وعندما أثير العصرية أو المعاصرة فى هذا السياق ، فلست أعنى به فقط تركيبة الجملة العربية ، بل ما يكمن فيها من مفهومات حديثة من نحو « يجثو لديه المحب الكبير . . من تحت وجه الغيوم » فهذه تركيبة بيانية تنفح رائحة رومانسية واضحة . بل وفى هذا المثال بالذات نجد كلمة « ينده » التى تعنى فى الأصل زجر الإبل ، أو إصدار الصوت ، فهل تفهم الآن بهذه المعانى من القارىء المعاصر أم أن هذا القارىء سوف يأخذها ، مسلمة ، بمعنى النداء ؟ .

وما أكثر هذه الأمثلة فى الإحالة إلى نص تراثى غائب ـ أو لعله حاضر جدا ـ مع إدخاله فى سياق غير تراثى ، إن لم يكن حداثيا .

القيمة النصية ـ الرؤيوية لهذه التقنية ، فى تصورى هى « قيمة القلق » ، وهو جوهر قراءتى ، أو استماعى ـ بقدر ما استطعت من حسن استماع ـ لهذه « الأحاديث » : القلق حافزاً كامناً ومحركا بل صانعا للنص ، والقلق ناتجا ومستدعى ومبعوثاً بقراءة النص .

ولذلك فإن الألفاظ العامية ـ أو الفصحى المحال بها إلى معنى معاصر ـ فى داخل سياق فصيح أو تراثى ، وكذلك تداخل التفعيلات فى سياق يجرى مجرى الوزن الهادىء المستقر ، ذلك كله عنصر القلق أو على الأصح قيمة القلق ، ولا أعنى بذلك بحال المعنى الذى يقصد إليه النقد الموروث الذى يتحدث عن « قلق » اللفظ فى موضعه باعتباره مأخذاً وسوءة ، بل أعنى العكس تماما باعتبار الراحة والاستنامة إلى

قرار ، والأمن إلى إيقاع رتيب ، إنما هى « قيم » أو عناصر سلبية . القلق بمعناه المعاصر حافز للإبداع والتجديد ونتيجة له فى آن ، ولاننسى فى الوقت نفسه أن هذا التداخل بين الفصيح

والعامى (بمعناه العريض الذى لا أجد عليه غبارا بل أنحاز له انحيازا) بين التفعيلة الجارية على سننها واختراق هذه التفعيلة بأخرى مغايرة ، بين المفهوم التراثى أو الصوفى القديم والمفهومات المعاصرة الجديدة والمستحدثة ، فى أنواع من التراوح والاتساق والتنافز والتداخل وعلى سلالم موسيقية أو من مقامات موسيقية متناوبة - إن صح التشبيه - هذا كله يدعم ويبرز « القلق » لا بالمعنى الصياغى فحسب بل أساسا بالمعنى الوجودى ، أى « القلق » باعتباره جوهر الخبرة الشعرية .

**

ومع كل أمارات الشباب ، والمغامرة فى هذه القصيدة - فإن فيها آثار رسيس الرومانسية التى لا يبرأ منها - أو لايكاد - شاعر حق . انظر مثلا (حديث الخلق) : (ص ٦٥) .

نام النجم
ونامت شمس الليل السوداء
قلبى يصحو
فى منتصف الحزن
ويسأل
ستة أيام راحلة
ستة أيام قادمة

هل ينشىء رب الكونِ الكونَ من الأول
هل ؟
هل ؟

وانظر مع النغمة المستلهمة من تراث رومانسية أوائل القرن ، ذلك السؤال النابع عن القلق الممض ، سؤالاً لا إجابة له ، بالضرورة ، وبالتعريف ، سؤالاً هو تقطير ومثول للقلق الذى لا راحة منه .

**

مع ذلك كله ، فإن هذا الكتاب فى حسى علامة من العلامات البارزة فى تطور الشعر الحداثى فى مصر - والبلاد العربية - وما أجمل (حديث لا) ، (وحديث الجسد) ، (وحديث البحر) ، بما تحمل كلها من كمال فى مسعاها ، وتحقق قلق .

فى حوار أخير مع أحمد الشهاوى(٨) هزتنى كلماته :

« الشعر عندى معادل للموت . وصوت الوقت الذى أحياه . ومصير واسع للكون الأرحب . الشعر حائط عال لمستشفى نفسى ، يوقف مد الجنون » .

ليس فى هذه الكلمات بلاغة وإنما صدق محرق ، ولكن فيها أيضا وعياً يتأمل ويفكر ويستبصر ذات نفسه وذات الآخرين .

وفى النهاية (وما من نهاية حقا) أريد أن أحيى فى أحمد الشهاوى هذا الصدق ، وهذه الشجاعة ، وهذا الشعر .

الهوامش :

(١) انظر ، مثلا « لماذا الاحاديث » ، مجلة الشعر القاهرية العدد ٦٤ ، اكتوبر ١٩٩١ (ص ٩٨) ومقال د . زكية مال الله « البدايات الصوفية فى أحاديث أحمد الشهاوى » مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد ٦٧ ، مارس ٩١ ، وغيرها .

(٢) جريدة « الوطن » ٢٨ مايو ١٩٨٨ ، مع حلمى النمنم .

(٣) كأنما هناك ، أصلا ، اى حدث يمكن أن يعد صغيرا (إ . خ) .

(٤) الملك السكير وحاشيه الملك السكير ونساء الملك السكير وذقن الملك السكير

(٥) أو (حديث البلاد) (ص ١٧٧)

البلاد التى غادرت قد تعود

البلاد التى هاجرت قد تعود

البلاد التى سافرت قد تعود .

(٦) انظر مثلا ، ص ٢٧ : شق الله القمر إلى نصفين نصف له والنصف الآخر أين ؟

فليس هذا سؤال الملتاع المستجير ، بل سؤال العارفين .

ثم انظر ، بعد ذلك « حديث الغيم » ص ٣٣

« نصف لأرضكمو يغير شكلها ونصف للفتى أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان » .

فهل عرفت الآن أين نصف القمر الآخر ؟ أليس هذا النصف ، كذلك نصفاً للفتى أحمد (الشهاوى) يعيد لقلبه « بعض » الأمان ؟

لا يعيد له « كل » الإيمان ، صحيح ، وإنما هناك على كل حال ، إيمان ، وليس البحث ، وليس مضض السؤال .

(٧) انظر مثلا ، عرض وتعليق عمر نجم فى ٨ مارس ١٩٩١ : « المجموعة بيان لعمق العلاقة بين الشاعر والقرآن الكريم » ، وغيره كثير .

(٨) « الدولية » ٢٢ يوليو ١٩٩١ .

قراءة

فى ديوان آية جيم

فاطمة قنديل

•

«آية جيم» هو الديوان الخامس الذى صدر أخيرا للشاعر حسن طلب[1] ، وحسن طلب من أبرز شعراء السبعينيات ، وقد صدرت له من قبل أربعة دواوين شعرية ، أولها : (وشم على نهدى فتاه)[2] ، وثانيها : (سيرة البنفسج)[3] ، وثالثها : (أزل النار فى أبد النور)[4] ، ورابعها : (زمان الزبرجد)[*] .

•

فى (آية جيم) يواصل الشاعر طريقته الخاصة فى تفجير اللغة ، وهى تصل فى هذا الديوان إلى اعتماده بشكل كامل على تفجير الإمكانات الصوتية والدلالية لحرف واحد هو « الجيم » ، مما دعا الناقدة سيزا قاسم إلى أن تقيم دراستها حول هذه القصيدة على اساس أنها ترتكز بشكل أساسى على اللعب وأنها « تعد بذلك نموذجاً عربياً يمكن أن نختبر فيه اللعب بالكلمات » .

وأتصور أنّ هذا المدخل إلى قراءة هذا النص قد التقط من إشارة مباشرة فى النص نفسه ، حيث ورد فيه أن هناك من سيقول إن هذه القصيدة استعراض لغوى لمهارة اللعب . وفكرة اللعب بوصفها مرتكزاً أساسياً تقوم عليه قراءة القصيدة تقف بنا عند الحدود الأولى لهذا النص ، فى استسلام لغواية اللعب التى قد تبتعد بنا عن النفاذ إلى أعماقه ومحاولة كشف خصوصيته وعلاقته بالنصوص الأخرى للشاعر .

فى السياق السابق ، يحسن الوقوف أولاً عند مقتبس استُهل به النص وهو :

« الحرف يسرى حيث القصد

جيم : جنة

جيم : جحيم »

النفّرى (آية جيم ، ٥)

ويطرح هذا المقتبس أسئلة أولى :

هل هناك قصدية « مشار إليها فى المقتبس » فى اختيار الحرف « الجيم » من ناحية ، وفى سريانه من ناحية أخرى ؟

هل الجنة والجحيم هما الغايتان النهائيتان لسريان الحرف ، أم أنهما طريقان « أرضيان » يعبرهما الحرف إلى غاية أخرى ؟

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة . وبداية أتوقف عند الجنة والجحيم ، ليس عند النفرى ، وإنما فى نص آخر للشاعر :

ماذا يستطيع الكائن القدرى
كيف يرد جنة غيره بجحيم خيبته
بأى وسيلة حسناء أو شنعاء
يقطع ذلك الزمن المزوّع فى انتظار حلول ساعته .

(زبرجدة الخازباز)* [٧]

تمثل محاولة تلمس العلاقة بين قصيدتى زبرجدة الخازباز وآية جيم المحور الرئيسى الذى تقوم عليه هذه الدراسة ، والقصيدتان قد كتبتا فى فترة زمنية متقاربة ، إذ كتبت الخازباز فى الفترة مَن فبراير إلى أبريل ١٩٨٦ ، وكتبت آية جيم فى الفترة من أبريل ١٩٨٧ إلى فبراير ٨٨ . وبين القصيدتين كتب الشاعر فى ديسمبر ١٩٨٦ فى ديوان(زمان الزبرجد)قصيدته زبرجدى القادمة[٨] التى من الممكن أن تعد ــ كما سوف أوضح ــ إرهاصاً بقصيدته آية جيم .

يطرح اختيار الحرف « الجيم » سؤالاً بديهياً : لماذا الجيم بالتحديد ؟

يقف الخازباز على « شفير الوقت » بين تاريخه العربى الذى ينهار أمام رهبوت هذا العصر ، أمام الآخر ــ الأجنبى ممزقاً بين ماض يموت وحاضر يغوص به فى أهوال المصير الصعب ، وبين الضعف والغربة يقف الحرف الجيم ، فهو فى مصر :

حرف غريب مستضعف
توزعت تركته الصوتية
بين الـ G الإنجليزية
والدال الصعيدية

إنه فريسة الكاف الفارسية (الجاف بالنطق المصرى) فى العراق ، وتبلبل الألسنة فى الشام والخليج ، وفى دول المغرب العربى ، فقد أصبح فرنسياً أكثر مما أصبح أى شىء آخر (آية جيم ، ٣٢-٣٣) ، ويطرح انحلال الهوية وهجوم الآخر الأجنبى الخطوة الأولى نحو تلمس العلاقة بين « الخازباز » و« الجيم » . لقد لهث الخازباز بالأسئلة فهل سوف تجيبه آية جيم عن أسئلته ؟

يتطلب الوقوف المتوتر على « شفير الوقت » ، هذا الوقوف المحتشد بالأسئلة،اختيار أىّ من الحدين ، ويقف مقطع ابن الرومى المقتبس فى آية جيم (أمامك فانظر أىّ نهجيك تنهج - ٣٤) مخيراً بين طريقين من الممكن اختيار أحدهما وترك الآخر ، ولكن هل الحدود واضحة هكذا فى زمن الخازباز ؟ هل يمكن للخازباز أن يتجاوز شفير الوقت بإقامة حدّ جلى بين الجنة والجحيم ، دون أن يشتبك فى نسيج الفوضى ؟

أجل
لابد من ترك القصيدة فى سبهللها
لكى تنضم فوضاها
لفوضى الواقع الذهنى
أو تتحمل الأوزار عنا
فوق كلكلها

(آية جيم ، ٧٩)

« الجيم » فى المعجم حرف من حروف الأبجدية وهى الجمل الطائح ، ربما بعد أن طال صبر العيس ، فماذا بعد أن يَبس القاموس ؟ أيؤلب الفصحى لتخرج من معاجمها ؟ أم يجرب حيلة أخرى لفك الرمز ؟ يخلق منهجاً حراً لتأويل المجاز* ؟ وترتبط فكرة تأليب الفصحى لتخرج من معاجمها بملاحظة أولى على الديوان تتعلق بالعلاقة بين عنوان الديوان وأقسامه الداخلية ، فبينما تضم السور القرآنية الآيات ، تضم الآية فى الديوان-السور الخمس (الجيم ترجح ــ الجيم تنجح ــ الجيم تجنح ــ الجيم تجمح ــ الجيم تجرح)[٩] ، ولقد تساءل الخازباز وهو يركض فى تمام الوقت:هل يكتفى بأن ينادى بوجوب تأسيس الفروع على الأصول أم أن هناك شيئاً يمكن أن يفتدِيَه من سعير الأسئلة ويغيّر كل شىء فى نظام بناء تلك الكائنات* ؟ فهل رحلة الجيم هى ذلك الشىء الذى يناقض كل شىء ويؤسس العالم الآخر الجديد ؟.وتطرح الملاحظة السابقة سؤالاً آخر سوف أحاول الإجابة عليه عبر هذه الدراسة : هل تجاوزت الجيم بالخازباز شفير الوقت عبر قلب الأصول أم عبر تأويل المجاز ؟ .

إن هذا يتطلب أن أسير مع القصيدة كما أراد لنا الشاعر أن نسير . فأرصدُ القصيدة فى تسلسلها لكى يتبين الشعراء معجزة العلاقة بين مخرجها ومدخلها . وبالتحرك إلى فك الرمز يمكن السير أولاً مع « جيم » تتهجى وتجاهر حتى « جيم » تتفجر ، حيث تبدأ الجيم فى السورة الأولى بتهجى تاريخها بنفسها وتقف الكلمات المدرجة فى سجل المعجم فى تراص دون الإشارة إلى دلالتها ، إنّه معجم يقف فيه التاريخ العربى للكلمات بجانب البنج وأجهزة العلاج والزنجير والماكياج والبلاج ، ولا ترتبط الكلمات بأية علاقات دلالية أو نحوية . وتنتثر واو العطف هنا وهناك دون نظام .

فى حركة الحرف من السكون حتى التفجّر عبر القصيدة ، يتلوى الحرف ليدخل فى عوالمه وينخرط فى فوضى علاماته مجسدا النسيج العنكبوتى لطرق الجنة والجحيم ، ربما ليستعيد توافقات اللحن حتى يستبين له النشاز* ، وتملك الجيم أن تكون كل شىء أو أن تكون شيئا ليس كمثله شىء ، تملك الوقوف بين حدود الحياة والموت ، وتتحرك من سكون المعجم عبر مستويات من الحركة التى تحاول تجاوز الوقوف على شفير الوقت ؛ عبر « جيم رج يرج رجاً » أو « جيم تأجج تتجه لجيم تفرنج » ، أو « جيم فى اتجاه لامتزاج فى اندماج بانسجام » وتتحرك جيم الجهاد بين جيم الجبن وجيم الشجاعة ، ويصبح كل من السكون والحركة ومحاولة التجاوز طابعا لوجودنا نفسه فى هذه المرحلة :

نحن نعيش ما زلنا فى عصر الجيم
وسيمر وقت طويل طويل
قبل أن تنتهى هذه المرحلة الجيمية الصعبة

(آية جيم ، ٤٣) .

يتجلى الخروج من الفوضى فى بدء التحرك من جيم يوجد جلّها فى البياض الجم ، تتبدى فى السورة الأولى ذات طابع كل غير محدد يمكنه أن يستوعب هذه الفوضى ، وتتنبأ قصيدة « زبرجدتى القادمة » بتخلق هذه « الجيم الجيمية » :

جيم زبرجدة تتخلق عند بزوغ الغسق
ستشتعل
وتخرج عن هذا النسق
زبرجدة ستطهرنى بالجيم
وتحيى رمقى
ثم ستحملنى نحو ضمير الجمع
فينصاع ضمير المتكلم للنوع
يقول : انطلقى

(زبرجدتى القادمة)

تنطلق الجيم نحو امتزاج المفرد بالجمع ، الأنا/الأخر ، تخرج عن النسق لتؤسس حياة أخرى ، يمكن أن نراها مرة أخرى فى السورة الثانية من آية جيم (الجيم تنجح) حيث تقف « ثاء » الأنثى فى مواجهة « جيم » الرجل ، وتتبدى ثنائية العلاقة بينهما من ناحية ، كما يتبدى تاريخ العلاقة الثنائى المرير الذى صنعته الحروف الأخرى أيضا ؛ لكن الجيم تتجاوز تاريخها الشخصى ، ويجسد الحرف تجربة الاكتمال ، فتبدو « جيم » الرجل :

وقد استدار بطنها كالمرأة الحبلى
وانطوى هناك فى المركز
على نقطة يتيمة كالخلية الأولى
للجنين الحى .

(آية جيم ، ٤٨)

ويصبح الاكتمال تجربة وجود وإعادة خلق للذات عبر امتزاج الأنا/الآخر ، ويغير الوجود الجديد الوعى بالكون فتصطبغ الأشياء بالوعى الجديد بحرية التحقق وتجاوز الانقسام الآنى واستشراف جيم المطلق ، فهل نجحت الجيم فى تأليف صيغة وسطية بين الأبيض العنسى والشيخ الرئيس وبين هيجل وابن باديس* ؟

غير أنّ تجربة الاكتمال ، الحرية ؛ هذا الجنين الحى ثمرة التجاوز والتجدد لا يمكن أن يتحقق سوى باليتم ، نقطة وحيدة قد تكون بداية الخليقة أو مركز الدائرة ! وهذا هو السؤال الذى يطرح نفسه الآن ؛ هل يمكن أن تؤسس هذه النقطة بديلاً للعالم الذى اعتمدت عليه فى ولادتها أم أنها سوف تقع مرة أخرى فى دوائر هذا العالم . الفوضى ؟

ربما تحمل السورة الثالثة (الجيم تجنح) إجابة عن السؤال السابق . هذه السورة التى تتحرك بين طللين (وهى تحتل أيضاً موقعاً وسطياً بين السور الخمس). الطلل الأوّل فى بداية السورة مسرح لحركة الخيال يفقد فيه الطلل التراثى أحد ملامحه البارزة، وهى استيقاف الشاعر لصاحبيه، فيحدث العكس ويُستوقف الشاعر بواسطة راج يرجوه عن جريانه بالخيال ، هذا الخيال الذى يمثل عوضاً عن الشخصين المنقسمين وبه وحده يمكن أن تمتزج الثنائيات ويتحقق التوحد ، ويرادف الخيال السحر فى مزجه للنقائض وتوحيد اللفظ والمعنى ، لكن هذا المزيج يقف بين الحضور والانقطاع ، هل يمكن القول بين الحضور/الحضور الغائب على حدود الواقع وفوضاه ؟ فى « يوم المهرجان » حين يواجه الشاعر الشعراء والمثقفين والنقاد والجمهور ، ويحاول الانفلات من الصخب والفوضى عبر « العين » التى تتحسس المتناقضات وتلمسها لتمزج بين العاج والهواء والموجة والجمر عبر فعل الرؤية ، وتتحرك العين من دلالتها بوصفها عضو إبصار إلى دلالة الينبوع الذى ينبع من الأرض ويجرى « فيهما عينان تجريان »[١٠] ، أهى الدموع التى لم يذرفها الشاعر على الطلل الأوّل واستعاض عنها بالخيال ؟ أم هى الدموع التى توشح الوقت فيتبدى هلامه وتنذر بخطر الوقوع مرةً أخرى على حدّ الشفير :

إن التراث ممثلا فى لحظة ونقيضها يغتال حاضره
فهل يختار لحظته
وينتخب الشيوعى العتى
لكى يؤسس من هلام الوقت مرحلة
ويصعد فوق هرجلة النصوص* ؟

حين يبدأ الارتطام « بفوضى الواقع الذهنى » يبرز الملمح الغائب فى الطلل الأوّل فيستوقف الشاعر صاحبيه (فياخليلّ انظرا !) فنصبح أمام الطلل التراثى مجسداً لعلاقة الشاعر بالواقع ، وتخلص حركة السورة الثالثة كلها لتكون بين طللين سواءً أكانت حركة الخيال أم حركة الاصطدام ، وبين قوسين هل يمكن لهذا المزيج أن يؤسس خليقة أخرى ؟ !

إن الجيم التى تجلت أولاً فى « البياض الجم » ثم تابعت تجليها فى (الجيم الجيهاء ، جيم الوشيجة ، الجيم الجيمية ، جيم المطلق . .) تأخذ طابع الوحى، فهى (جلجلة الجرس) ، النبوة (صدق الحرف الكليم)[١١] ، الإلهى (جل جلالها) ، وتصبح « الجيم الجيهاء » صيغة وسطية ، واندماجاً للثالوث (الجيم مجد الأب ، مجد الابن ، والروح القدس) ويستبدل الشاعر بعبارة « أسماء السور » التى تتردد عبر الديوان عبارة « أسماء الصور » فى فهرس الديوان ، فيناظر الحرف فى مستوياته الثلاثة (الإلهى ـ النبى ـ الوحى) نفس الشاعر[١٢] .

وهذا النسق الثلاثى يبدو من هذا التصوّر النسق الوحيد الذى يواجه به الشاعر ـ الحرف/فوضى الواقع الذهنى . ويمكن تتبع هذا النسق فى أكثر من موضع حيث يأخذ دائماً طابع محاولة السيطرة على العالم ، عبر السحر ، الخيال ، أجواز المجاز ، الألوهة .

ويتضح هذا فى أن الحرف « الجيم » هو خامس الحروف الأبجدية العملية (مع ملاحظة أن عدد السور فى الآية خمس سور) بينما هو فى « أبجدهوز » ذات الطابع السحرى ثالث الحروف ، مما يخلق جدلاً بين موقع الحرف الواحد فى ترتيبين مختلفين ٥ ، ٣ ، ويتسم هذا الجدل بمحاولة السيطرة السحرية من جانب الرقم ٣ . وفى ثنائية الرجل والمرأة يصبح الحرف تجربة اكتمال وتجاوز وسيطرة على النقائض عن طريق حركية الجنس التى هى الثالثة أيضاً فى الثالوث الوارد فى السورة الثانية (الجسم ـ الجسد ـ الجنس)، وذلك فى مواجهة « جيم الجنون » وظلالها العذرية والصوفية . لكن أبرز ملامح هذا النسق الثلاثى تتضح فى السورة « الثالثة » حيث يتحرك الشاعر بين طللين ، ويكون الخيال مزيجاً بين نقيضين ومحاولة للسيطرة على فوضى العالم .

هل يمكن القول إن هذا النسق الذى يماثل نفس الشاعر هو محاولة لتجاوز السكون المتوتر على شفير الوقت، حيث يمكن تجاوز هذا التوتر باختيار الإقامة فى « الحرف » فى المطلق الإلهى اللازمنى فى مواجهة توتر الحاضر الزمنى ؟

وهل يكون الحلّ المطروح هو الحلول فى :

زبرجدة مؤبجدة
بلا حبر ولا ورق
زبرجدة مجردة مجسدة
زبرجدة تناقض نفسها ؟

(زبرجدتى القادمة) .

إن مسألة العلاقة بين ظاهرة التعامل مع كيمياء الحرف العربى وتردى الواقع الاجتماعى ، قد ناقشها من قبل صبرى حافظ فى مقال له عن الشاعر ، أورد منه هذه الفقرة : « هذا التعامل مع كيمياء الحرف العربى الذى يكتسب دلالته من طبيعته الجمالية قبل قيمته الإشارية أو الدلالية هو الذى يجعل تلك الوحدات التكرارية لحرف من الحروف فى جميع كلمات مقطع أو فقرة نابضة بنوع جديد من الدلالات أود أن أسميه بـ « قدرة الكلمات التعزيمية » حيث يلفت هذا الاستعمال النظر لا إلى جماليات الحرف العربى وحدها ولكن أيضاً إلى قدرة الحروف على تخليق حالة مزاجية أو مناخ معنوى (سيمانتى) ، ولا يمكن فصل هذه الظاهرة الجديدة . . . عن مسألة تردى الواقع الاجتماعى بالصورة التى جعلت الكاتب يبالغ فى إبراز جمال النص حتى يتبدى فى ضوء جماله الباهر مدى قبح الواقعى المتردى فى حمأة التدهور والانحطاط ، كما لا يمكن فصلها كذلك عن مسألة الزراية باللغة القومية التى أخذت تشيع فى عصر عودة اللغة الإنجليزية ، لغة السادة الجدد للسيطرة على لغة الإعلام ولغة اللافتات ولغة الأغنية الشعبية . . . »[١٣] .

وقد أشار شكرى عياد أيضاً فى مقال له عن الشاعر إلى مسألة التعامل مع الحرف بوصفه قوة سحرية يحاول بها الشاعر تجاوز الواقع وخلق عالم بديل ، فيقول: « أتراه يحدث نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة الكلمات والجمل ، قوة اللغة المحبوسة فى قيود المنطق ، أتراه يحدث نفسه بأن فى الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة السحر حيث تستنزل القوى الخفية من عالم الغيب ! إنه إذن لم يبرأ تماماً من الحلم بخلق عالم بديل ، عالم يتجاوز القصيدة نفسها كما يتجاوز عالم الواقع »[١٤] .

لكن الصيغة الوسطية « الجيم الجيباء » حرف يتشابه مع الجيم فى قابليته للتشكل ويتمايز عنه فى الوقت نفسه فى جنوحه نحو تأسيس عالم بديل ، وهو فى هذا الجنوح مثل الذات المفردة للشاعر لا يمكنه أن ينفلت من نسيج علاماته ـ علاقاته ، لا يمكنه أن يتجاوز الحضور إلى نغياب ، وإنما أقصى ما يمكنه أن يقف بين الحضور/الحضور الغائب . لا يمكن للجيم الجيباء أن يصير جرسها جنسها دون أن تتجرد عن نسيج العلامات ، ولا يمكن أن تنغمس فى العلامات ـ الواقع دون أن تتجزأ عبرها ، إن الجيم الجيباء لا يمكنها أن تستقل عن العالم لأنها لا تملك سوى أن تكون جيباً جنب جمالية الأجانب والأعاجم فقد عجت الأجام بالأجيام ، وهى فى محاولتها لتجريد التجسيم تسقط مرة أخرى لتتلوى مراوغة فى علامات الجنة والجحيم ، تدخل ظلام الواقع لتجوس فيه مرة أخرى وتجسم التجريد :

لجيم من الدجن أن ترجحن
ولى أن أجرد شجوى
وأجنح بالجيم
لى أن أجن
وأجلو هذا المجن

(آية جيم ، ٤٣)

ليس للجيم الجيباء إذن سوى أن تكون نسقاً ذهنياً يلقيها الشاعر كعصا موسى لتلقف الجيمات الأخرى عبر السحر وأجواز المجاز ، نسق بديل عن الجنون وشىء ما قبل أن يجأ الفتى يافوخه بحديدة* ! .

ولأن الجيم (من أجل الجميع) فوجودها مرتبط بوجود العالم الذى تريد أن تمحوه ونسيجها مشتبك فى نسيجه ، لا يمكن أن تهيل عليه التراب دون أن تهيله على نفسها أيضاً وتندثر فيه :

أجل
لابد من وقف القصيدة
عن تزلزلها
لكى لا يسقط المبنى
على المعنى
. . . .
أو لكى لا تهدم الألفاظ

آخر ما تبقى من دلالتها

بمعولها

(آية جيم ، ٨٥)

إن الحل الجرىء « الخازبازى » الذى كان يرى أنه لابد من شىء يناقض كل شىء ثم يكسح أىّ شىء من قمامة هذه الأشياء لا يبقى على شىء* ، يتراجع الآن ويوقف الشاعر تفجر الزلزال ، وتتحرك الجيم الجيهاء ـ الذات ، نحو التعالى عن الانغماس فى نسيج العلامات ـ العلاقات ، ويكون مصيرها أنها :

سمت لخلودها

لم يبق منها

غير هيكلها

(آية جيم ، ٩٢)

هل كانت زبرجدتى القادمة تتنبأ بمصير « الحرف المجند » إذ فر من المرحلة الجيمية إلى المطلق حين قالت إنه :

الرؤيا التى ينفى المكان زمانها

رمز لما لا يوجد ؟ .

هكذا تصل الجيم إلى معبرها الأخير عبر تجريد التجسيم وتجسيم التجريد ، فيصبح الحرف هيكلاً مجرداً من الزمن والعلاقات والأشياء ، مما يعيدنا إلى سؤال طرح فى بداية هذه الدراسة ؛ هل اكتفت القصيدة بأن تحرك الخازباز عن شفير الوقت بتأويل المجاز ؟ أم أن الخازباز قد تجاوز حدود الموت نحو حياة أخرى بقلب الأصول ؟

هناك ملاحظة مبدئية فضلت إرجاءها إلى آخر هذه الدراسة . فى السياق القرآنى تبدأ السورة دائماً بقولنا « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، بسم الله الرحمن الرحيم » وفى الديوان تتردد صيغة « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ، باسم الجيم » . والصيغتان إذا وازينا بينهما تطرحان سؤالين أساسيين :

الأول : هل الشعب هو الجيم ؟ وأى جيم ؟

الثانى : لماذا ترددت هاتان الصيغتان مرتين فقط فى الديوان ، مرة فى السورة الأولى ومرة فى السورة الأخيرة !

وللإجابة عن السؤال الأوّل أشير إلى الربط بين الجيم واللهجة منذ السورة الأولى،فهى « جمانة اللهجات » ولكنها أيضاً « جبّ الأجنبى ، وحجر الأعجمى ، وجرن الدارج اللهجى » ، وفى السورة نفسها تطالعنا جيم جديدة « فتجانفت جمل وجدت لهجة » بحيث تبدو هذه اللهجة الجديدة أحد تجليات الجيم الجيهاء فى مواجهة فوضى « الدارج اللهجى » ومحاولة اقتناص الفرع الذى يؤسس الأصول .

أمّا عن ظهور هذه الثنائية فى مفتتح السورة الأولى أولاً ، فإنّ ظهورها الأوّل يتبدى مجسداً كلية الرمزين الشعب/السلطة ، وعبر القصيدة يتفكك الرمزان ليأخذا مستويات عديدة لكل من الشعب/السلطة هذه المستويات التى تقطعها (الجيم الجيهاء)، جيم الوشيجه ، الجيم الجيمية ، اللهجة الجديدة . .) فى محاولة لإيجاد حل للتوتر القائم عبر الديوان ، لذا لا تظهر الثنائية مرة أخرى سوى فى السورة الأخيرة حين تفشل « الجيم الجيهاء » فى تجاوز النقائض،فتعود الثنائية إلى المواجهة مرة أخرى فى زمن مرجأ ، حيث تغرق الجيم مطلقاً أخيراً رغاية ومنتهى بعد عبور طرق الجنة والجحيم ـ وتبرز ثنائية الراجون/المجرمون ، الارتقاب/المفاجأة مرهون حلها بقيامة الجيم هذه القيامة المعلّقة على (إذا) الشرطية المستقبلية ليعود الزمن مرة أخرى بين حاضر عاجز لا يمتلك سوى الرجاء ومستقبل بعيد،مطلق ومتعال ، ولنعود مرة أخرى إلى حقيقة أن ما لم يكن سيتم تم وليس من شىء لينقذ بعض تلك الكائنات من المصير الصعب قبل نهاية التاريخ أو قبل انقراض النوع* .

هل سقط إذن الحل الجرىء الخازبازى ، واكتفت الجيم بتأويل المجاز أم أن قلب الأصول قد تحقق عبر فعل القيامة والصيغة الشكلية للسورة الأخيرة ؟

إن كلا الاحتمالين يظل مطروحاً ، والاحتمال الأخير يمكن تتبعه من زاوية قراءة أخرى يكون مدخلها إلى هذا النص ، العلاقة بين فلسفة ابن عربى فى جوانبها الوجودية والمعرفية

ومفهوم اللغة بوصفها وسيطا يتجلى من خلاله الوجود بمراتبه ومستوياته المختلفة،وبين الرؤية المتجسدة فى القصيدة مما يحتاج إلى دراسة مفصلة . وسوف أشير فقط إلى بعض الملاحظات الأولية بهذا الصدد ، فأشير إلى وسطية مفهوم الخيال عند ابن عربى بوصفه فاصلاً بين الذات الإلهية والعالم وتأكيده على التمايز والثنائية والتوسط بينهما بذاته والالتقاء بكل منها بذاته فيوحد بينهما ، كما أشير إلى مفهوم « الألوهة » وهو أحد مستويات الخيال المطلق (البرزخ) والوسيط بين الذات الإلهية والعالم،من حيث إنّ الألوهة هى مجموع الأسماء التى تدل على التعلقات بين الذات الإلهية والعالم ، ومن ثم يمكن القول إن الخيال ـ الألوهة هما الوسيط بين الذات (الشاعر ـ الحرف ـ الإلَه)/العالم . وهناك ملاحظة تتعلّق بالبنية الإيقاعية للسورة الثالثة من الديوان (الجيم تجنح) وارتباطها بشكل واضح بالبنية الإيقاعية لسورة الرحمن ، هذا الارتباط الذى يمكن تفسيره ـ مبدئياً ـ بواسطة مفهوم « برزخية الخيال » استناداً إلى قوله تعالى : « مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان » .

وفى إطار هذه المفاهيم يمكن أن تصوّر نسقا كليا للأنساق الثلاثية المشار إليها يمثل ثلاث مراتب لحقيقة واحدة هى الوجود الحق المطلق ، المرتبة الأولى هى الوجود الذاتى (الذات) التى قد توازيها الجيم المطلقة الأخيرة فى الديوان (جل جلالها) والثانية الوجود العقلى (الألوهة) التى قد توازيها « الجيم الجيهاء »،والمرتبة الثالثة هى الوجود العيانى الحسى (العالم) التى قد توازيها الجيم فى تشكلاتها المختلفة عبر العلامات والعلاقات فى القصيدة .

ومن خلال توازى اللغة مع الوجود وهذه المراتب الثلاث عند ابن عربى،يمكن تلمس الإجابة عن التساؤل المطروح لفكرة قلب الأصول ، حيث يمكن أن نوازى مرة أخرى صيغة (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم ، باسم الجيم) بالصيغة القرآنية ، فيصبح الشعب ـ الجيم وجهين لحقيقة واحدة هى (الإلَه) ، ويصبح الاسم الجامع هنا للإلَه هو الجيم وهو اسم ـ فى صيغته الأخيرة فى السورة الأخيرة ـ لا تعلّق له بالكون منزه بوصفه ذاتاً إلهية عن الانغماس فى شؤون العالم . وبهذا تنتفى الوسطية ـ الألوهة،وبانتفائها ينتفى الإمكان عن العالم فى الوقتِ نفسه ، وبنفى الإمكان يتجرد الحرف وتزول تعلقاته بالكونَ بل يزول«الكون نفسه ونصبح أمام خلق جديد نحن فى لبس منه « بل هم فى لبس من خلق جديد »(١٥) .

عن طريق المدخل السابق إلى القصيدة ربما يكون من الممكن أن تطرح فكرة تحقق قلب الأصول ، غير أننى من زاوية قراءتى للقصيدة أكثر مبلاً إلى فكرة تأويل المجاز استناداً إلى إيقاف الشاعر للزلزلة « أجل لابد من وقف القصيدة عن تزلزلها » فما لم يكن سيجوز جاز* ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يستبدل بفعل انتحاره خلق عالم جديد بالشىء الوحيد الذى يمتلكه وهو « اللغة » . فهل كانت « الجيم » عبر رحلتها طريقاً يقطع فيه ذلك الزمن المروّع فى انتظار حلول ساعته ؟ أم أن الجيم الجيهاء حين راغت إلى مطلقها كانت الشىء الوحيد الحقيقى الذى يمكن أن يبقى وإلاّ من سيمشى فى جناز الخازباز* ؟ .

هوامش وتعليقات :

١ ـ حسن طلب ، آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، وسوف أشير إلى أرقام الصفحات المقتبس منها فى المتن .
٢ ـ حسن طلب ، وشم على نهدى فتاة ، دار أسامة للطباعة والنشر ، ١٩٧٢ .
٣ ـ حسن طلب ، سيرة البنفسج ، كاف نون للصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٤ ـ حسن طلب ، ازل النار فى أبد النور ، دار النديم للصحافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
٥ ـ حسن طلب ، زمان الزبرجد ، كتاب الغد ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٦ ـ راجع : سيزا قاسم ، مجلة ألف ، التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات ، العدد الحادى عشر ١٩٩١ ص ١١٨ : ١٣٦ .

٧ ـ سوف أشير بعد ذلك إلى المقتبس من زبرجدة الخازباز بالعلامة (*) فى المتن .

٨ ـ سوف أشير إلى المقتبس من زبرجدتى القادمة باسم القصيدة فى المتن .

٩ ـ أشارت سيزا قاسم فى دراستها ـ السابق الإشارة إليها ـ إلى أن عنوان القصيدة أحل الجزء محل الكل ، أى وضع الآية مكان السورة ، لكنها لم تربط هذا الاستبدال بدلالة واضحة .

١٠ ـ سورة الرحمن ، الآية (٥٠) ـ وفى السورة نفسها يقول تعالى : « فيهما عينان نضاختان » الآية ٦٦ ، والعلاقة بين البنيه الإيقاعية للسورة الثالثة (الجيم تجنح) والبنية الإيقاعية لسورة الرحمن واضحة، بحيث يمكن التساؤل حول دلالة اسم السورة الأولى « الجيم ترجح » فى سياق قوله تعالى : « والسماء رفعها ووضع الميزان » الآية (٧) .

١١ ـ فى مخطوطة الديوان ـ قبل الطبع ـ انتهى الديوان بعبارة (صدق الحرف الكليم) وقد اعتمدت عليها بدلاً من (صدق الحرف الرجيم) التى ينتهى بها الديوان المطبوع ، وإذا أبقيت على الصيغة الأخيرة يمكن الإشارة إلى التفسيرات الحديثة التى ترى الشيطان الوجه الآخر للنبى .

راجع : صادق جلال العظم ، نقد الفكر الدينى ، دار الطليعة . بيروت . لبنان . الفصل الخاص بمأساة إبليس .

١٢ ـ قارن بابن سينا : « فإذا تقرر هذا فإنه ينبغى ضرورة أن تدل بالألف على البارى وبالباء على العقل وبالجيم على النفس وبالدال على الطبيعة هذا إذا أخذت بما هى ذوات » .

راجع : ابن سينا ، تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، مطبعة هندية بالموسكى بمصر ١٩٠٨/١٣٢٦ هـ الحروف الهجائية ، الفصل الثانى فى الدلالة على كيفية دلالة الحروف عليها ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

١٣ ـ راجع : صبرى حافظ : كيمياء الحروف وقدرة الكلمات التعزيمية ، جريدة الثورة العراقية ، ١٩٨٧/٨/٢٧ .

١٤ ـ راجع : شكرى عياد ، القفز على الأشواك ، البنفسج والزبرجد ، مجلة الهلال ، العدد ١٢ ، ديسمبر ٩١ ص ١٨ .

١٥ ـ حول هذه المفاهيم عند ابن عربى ، راجع : نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل ، دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان ، الفصل الأول : الخيال المطلق من ص ٥١ : ٩٥ .

المسـرح
بين العرب و إسرائيل*
(١٩٦٧ - ١٩٧٣)

هشام إبراهيم

كانت هزيمة يونيو ٦٧ بمثابة النهاية لحقبة كاملة من الشعارات التى تبدّى زيفها ، جاءت لتصفع الوجوه الباردة ، وتعرى المواقع والمواقف المختلفة ، مثلها مثل الطلقة المضيئة : تضىء وتخترق الجسد .

ولما كانت الهزيمة نصاً أساسياً لحقبة بأكملها ، فإن درسها متعدد الأبعاد ، يكشف عن تفاعلات مستويات الصراع المنتج للهزيمة والناتج عنها . وهنا يظهر دور الثقافة بوصفها ساحة صراع أيديولوجى ، ومرآة للصراع الاجتماعى ، ويحضر دور الناقد والنقد الذى يضع المنتج الثقافى فى سياقه الأشمل : المجتمع .

وتكمن مأثرة هذا الكتاب الذى نقوم بعرضه ومناقشته فى كونه يخوض فى أرض لم تزايلها البكارة بعد ، إذ لم يتوفر لها - بشكل كاف ، فى ظل مناخ مأزوم - من يتصدى لدراستها دراسة تجاوز دائرة الرؤى الغائمة ، إلى الوعى العلمى القادر على النهوض بعبء مواجهة الأزمة ، فضلاً عن التكريس لحركة نقدية صحية .

والكتاب يحاول ، كما يقول كاتبه ، أن يتصدى لدرس تأثير الحرب والهزيمة على المسرح فى كل من مصر وسوريا شكلاً ومضموناً ، ونظرة كُتّابُ هذا المسرح إلى الإنسان العربى ، وموقفهم من السلطة وتصويرهم لها فى مواجهة الجماهير ؛ وهل كانت الهزيمة هزيمة لحكومة أم هزيمة لشعب ، ثم ما مفهومهم للمقاومة ؟ وكيف تم تصوير الشخصية الإسرائيلية فى مسرحياتهم ؟ وهل تتفق مع معطيات الشخصية الإسرائيلية الفعلية كما أظهرها المسرح الإسرائيلى ودل عليها أم لا ؟

وتتكون الدراسة من مقدمة وخاتمة وثلاثة فصول ، ويوضح الباحث فى مقدمتها هدف الدراسة وأهميتها ومنهجها . يضع الباحث للفصل الأول عنوان (رؤية العالم فى مسرح الإسقاط السياسى فى مصر بعد هزيمة ١٩٦٧) ويدرس فيه نصوص

---

* د. سامح مهران : المسرح بين العرب وإسرائيل (١٩٦٧ - ١٩٧٣) دار سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(إنت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب .

ويحدد الباحث المواد التى يلجأ إليها الكتاب لممارسة هذا الإسقاط سواء أكانت أسطورية على نحو ما نجد عند « على سالم » ، أم تاريخية عند « محمود دياب » و « رشاد رشدى » ، محللاً شكل الكتابة المسرحية التى جمعت بين « الشكل البريختى والشكل التراجيدى » ومحدداً لها بما هى انعكاس للازدواجية الأيديولوجية لرجال سلطة يوليو ، السلطة التى تبدت - كما يرى الباحث - فى الإبقاء على الهياكل التقليدية للمجتمع القديم ، مثل الدين ، فى إطار التطبيق الاشتراكى .

وتحت عنوان فرعى هو (الوضعية الطبقية فى مصر قبل هزيمة عام ١٩٦٧ وأثرها على مضمون الأعمال المسرحية وشكلها) يرى الباحث أن الكتاب الثلاثة ، موضع التحليل ، قد اتفقوا على « إعادة إنتاج الوضعية الطبقية التى تميز مصر فى مسرحياتهم » ص ٤٤ ، فالمجتمع المصرى يخضع - كما يذهب الباحث - « لما يسمى بنمط الإنتاج الأسيوى » ص ٤٥ ، وقد انتقلت هذه الوضعية الطبقية إلى هذه المسرحيات « على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل ، وبالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

أما الفصل الثانى الذى يدرس فيه الباحث المسرح السورى بعد الهزيمة تحت عنوان (الرؤية الجدلية فى المسرح السياسى السورى بعد هزيمة ١٩٦٧) ، فإن الباحث يتوسع فى شرح جذور المسرح السياسى ، الذى نشأ فى ألمانيا على أيدى مخرجين مثل بسكاتور ، مبيناً كيف كان هذا المسرح ينطوى على بعد طبقى واضح ، نتيجة نشأته المرتبطة بتطور الرأسمالية ، وأنه يلوذ « بالجدلى بدلا من الميتافيزيقى » ؛ ويتناول الباحث ثلاث مسرحيات تمثل « المسرح السياسى » السورى هى : (المهرج) لمحمد الماغوط ، و (محاكمة الرجل الذى لم يحارب) لممدوح عدوان ، و(حفلة سمر من أجل حزيران) لسعد الله ونوس ، ويشيد الباحث - بناء على تحليله - بالمسرح السورى الذى يعده أكثر امتلاكا « لوضوح الرؤية » على المستوى الأيديولوجى » ، ص ١٠٧ .

أما الفصل الثالث الذى يضع له الباحث عنوان (الرؤية اليسارية فى مسرح المقاومة) فيعدد فيه الباحث الرؤى المختلفة للصراع العربى الإسرائيلى ، مثل الرؤية التى ترى فيه صراعاً عرقياً عنصرياً أو دينياً ، والرؤية القائلة بطبقية الصراع بين العرب وإسرائيل - والتى يتبناها الباحث على أساس من كون إسرائيل « تنطلق فى سياساتها العدوانية من التطابق مع الأهداف الاستعمارية الكبرى التى تستخدم إسرائيل لتحقيق مصالحها » ص ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى - فى رأيه - الرؤية التى يتبناها مسرح المقاومة كما ظهر بعد ٦٧ ، ويتناول هذا الجزء مسرحيتى (وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى و(كيف رد الرابى مندل على تلاميذه) لسميح القاسم ، باعتبارهما مسرحيتين توضحان رؤية هذا المسرح للمشكلة العربية الإسرائيلية ، تلك التى ينتقدها الباحث عند عبد الرحمن الشرقاوى باعتبارها رؤية مثالية « تصور نشوء تناقضات داخل النظام فى إسرائيل ، من شأنه أن يؤثر سلباً على وضعنا للعدو فى سياقه الصحيح » ، ص ١٥٥ ، فضلاً عن عدم معرفة النص بالمجتمع الإسرائيلى وقيامه على افتراضات نظرية ، كما ينتقد رؤية « سميح القاسم » لأنها « تحول الصراع العربى الإسرائيلى من صراع مع عدو إلى صراع مع نظام متخلف ورجعى فحسب ، يكفى أن يغير العنوان لكى يتم الاعتراف به ليتلاشى الصراع ويذوب » ص ١٦٢ . وبصدد رؤية الثورة الفلسطينية باعتبارها « جزءاً لا يتجزأ من الثورة ضد قوى الإمبريالية » ، ص ١٨٥ ، يتناول الباحث مسرحيتى (النار والزيتون) لألفريد فرج ، و (اليهودى التائه) ليسرى الجندى باعتبارهما نموذجين ينتظمان ضمن نماذج من مسرح المقاومة اعتمدت على الشكل التسجيلى وصدرت عن رؤية يسارية » ص ١٤٨ . ويقارن الباحث الرؤى العربية برؤية إسرائيلية تتبدى فى نصوص من المسرح الإسرائيلى مثل (هم يصلون غداً) للكاتب الإسرائيلى « ناتان شحيم » ، (نعيم) للكاتب « يهو شواع » ومسرحيتى (الفلسطينية) و (الجوكر) ليهوشع سوبول بوصفها نماذج توضح اختلاف رؤية المسرح الإسرائيلى

لطبيعة الصراع وجوهره العنصري عبر طريقة تصويرها لشخصية الفلسطيني .

* * *

بداية فإن ما يميز ممارسة نقدية عن أخرى هو المنهج المستخدم وكيفيات استخدام هذا المنهج . والباحث متردد ، منذ البداية ، في تحديد المنهج الذي يستخدمه ، فهو يصرح أنه سيستخدم منهجاً « سوسيولوجيا جماليا » ص ٧ ، ثم نراه يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية في الفصل الأول .

ولابد هنا من طرح السؤال التالي على الباحث : هل المنهج البنيوي التوليدي هو ، تحديداً ، المنهج السوسيولوجي الجمالي الذي يقصده ؟ فإذا كان كذلك فلماذا لا يسميه باسمه ؟ أما إذا كان المنهج السوسيولوجي الجمالي هذا منهجاً غير البنيوية التوليدية ، فلماذا يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية ؟ .

وسواء كان الأمرُ هذا أو ذاك ، فالبحث لا ينم عن منهج محدد ، فهو رغم استخدامه بعض مصطلحات ومفاهيم البنيوية التوليدية ، مثل « رؤية العالم » ، و« الوعي الممكن » ، فإنه لا يقوم باستيفاء إجراءات المنهج حسب المرجع الذي أشار إليه[١] ، ص ١٢ .

فالباحث أولا لا يحدد لنا الفئة الاجتماعية التي يعبر عنها كتاب النصوص التي قام بتحليلها ، ليوضح لنا المأزق التاريخي الذي تخوضه ، وليس المقصود هنا بالفئة الاجتماعية مجرد الفئة التي ينتمي إليها الكتاب حسب السجل المدني ، وإنما تلك التي يحملون وعيها ويتوحدون مع رؤيتها للعالم .

ويكمن خطأ الباحث - في نظري - في التحليل الاجتماعي لمجتمع ما بعد ٢٣ يوليو ، الذي يورده ويعده مفتاح فهم الواقع المصري في الستينيات ، ويقيم - تأسيساً عليه - تماثلاً بين البناء الاجتماعي وبنية الشكل والمقولات في المسرح المصري ، إذ يلتقط بعض المقولات التي فسرت التطور التاريخي للمجتمع المصري ويسحبها على الواقع الاجتماعي والاقتصادي في مصر الستينيات وهي نظرية « نمط الإنتاج الآسيوي » . وإذا كانت هذه النظرية تشير أولا إلى التمرد على التفسيرات الأحادية التي ترى التاريخ وتطوره في المجتمعات الأوروبية ، كما اكتشفه ماركس ، قانوناً عاماً ينسحب على كل المجتمعات ، فإنها تشير ثانياً إلى ضرورة التفكير في التاريخ عبر الابتداء به ، وليس إلباسه رؤية مسبقة تغمط قوانينه وتعلو عليها ؛ ونظرية نمط الإنتاج الآسيوي تطوير لبعض مقولات ماركس[٢] قام به بعض الباحثين لينهض بتفسير بعض الظواهر الاجتماعية مثل عدم نمو حركة برجوازية مبكرة تقوض بنية المجتمع السابقة في بعض البلدان الشرقية ، ومنها مصر ، مثلما حدث في أوروبا . وقد قدم ماركس عرضاً شاملاً عن نمط إنتاج يتميز بـ :

(ا) فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات .

(ب) الارتباط الوثيق بين الزراعة والإنتاج الحرفي .

(جـ) كون الري هو الشرط الأولي للزراعة ، لأسباب جغرافية ومناخية وغيرها .

(د) وبذلك توجد الظروف المهيئة لقيام سلطة مركزية ، مبرر لها الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعي ، استناداً إلى وظيفتها الاقتصادية في القيام بـ « الأشغال العامة » من أجل الحفاظ على إنتاج المجتمع[٣] .

وما حدث في مصر هو أن « قانون فك الزمام » الذي صدر في عام ١٨٦٧ قد أدى إلى زوال المشترك القروي في عهد سعيد[٤] ، وبالتالي فإن « طابع مصر الرأسمالي في الفترة السابقة لثورة يوليو ليس مثاراً للمناقشة من حيث الكيف ، وإن كان هناك جدل فيه من حيث الكم » ، كما يقول أحمد صادق سعد[٥] . وإذا جاز القول إن هناك بعض سمات لنمط الإنتاج الآسيوي في مجتمع ما بعد ١٩٥٢ ، فإن تحليل الباحث يجانبه الصواب عندما يعد هذا النمط النمط السائد ، فهناك فارق جوهري بين المهام التي تقوم بها الدولة مثل التحكم في الري وأنواع المحاصيل ، وبين ما يعده ماركس الأساس في نمط الإنتاج الآسيوي وهو : « فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات » ، ذلك الذي يفضي إلى « الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعي » ، كما سبقت الإشارة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ظاهرة الحاكم الفرد ، وتفاقم جهاز الدولة البيروقراطي ، وسيادة مظاهر الدولة البوليسية ، هي أعراض لا تخص فقط دولة نمط الإنتاج الآسيوي ، وإنما هي أعراض

لازمت تطبيقات اشتراكية مختلفة فى الاتحاد السوفيتى السابق وأوروبا الشرقية على سبيل المثال ، فضلاً عن الأنظمة الفاشية والنازية على الرغم من الاختلاف بين هذه الأنماط .

يبنى الباحث تحليله إذن على المشابهة بين هذه الوضعية الطبقية ، وبنية النصوص المسرحية المصرية التى قام بتحليلها ، وهى نصوص (إنت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب ، وعدها تمثل مسرح الستينيات ، إذ رأى فيها « إعادة إنتاج للوضعية الطبقية للمجتمع المصرى المتمثلة فى دولة الطغيان الشرقى » ص ٧٢ التى تتكون ـ من وجهة نظره ـ من « الحاكم بوصفه شريحة بمفرده ، والبيروقراطية (الأعوان) بوصفها شريحة ثانية ، والشعب بوصفه شريحة ثالثة » ص ٥٤ . و« بالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

ومن الواضح هنا كيف قاد تحليل الباحث لمجتمع ما بعد يوليو ١٩٥٢ إلى تصور فكرة دولة متعالية بدون مصالح أو طبقات اجتماعية تمثلها ، مما أدى ـ لديه ـ إلى تجاهل التناقضات الاجتماعية التى شهدتها مصر الستينيات وكأن (الشعب) كتلة صماء مصمتة ، منسجمة ومتجانسة لا تنطوى بداخلها على تناقض ما .

إن هذه الآلية تفضى ـ لدى الباحث ـ إلى « مشابهات مضمونية ، أو شكلية منعزلة »(٦) فتقوده إلى رؤية ما يعده امتزاجاً بين الشكل البريختى والشكل التراجيدى علامة على ازدواجية خطاب سلطة يوليو ، والتلفيقية التى نتجت عن « الخليط المتنافر الذى ميز الرجال الذين قاموا بحركة يوليو » ص ٣٠ ، فالباحث يرى أن « الشكل البريختى هو المعادل الفنى للماركسية » و« أما الشكل التراجيدى فهو معادل فنى للدين » ص ٣٢ . والواقع أن هذه الرؤية تكشف أولا عن خلط الباحث بين الإطار الذى نشأ فيه الشكل ، أى المنظومة الفكرية والاجتماعية التى أنتجته ، ورحلة الشكل عبر التاريخ والمضامين ، تلك التى يتجرد فيها الشكل من مضامينه الأولى الاجتماعية بالأساس ، وتكشف ثانيا عن رؤية تنميطية تجريدية ساعية إلى تولية الفن وسلبه غناه . فمن الصعب القول بأن هناك شكلاً فنياً واحداً ووحيداً بإمكانه أن يكون المعتمد الرسمى للتعبير عن فلسفة أو رؤية ما للتاريخ . فالشكل الفنى له قدرته على الحراك المستقل نسبياً ، فهو ليس مجرد مقولة مسبقة يتم سكب مضمون ما فيها فتؤدى آلياً وظيفة معينة . ولنأخذ على سبيل المثال « بريخت » الذى كان يجرب فى الشكل بغية ضبط الأثر الجمالى(٧) المراوغ ، بحيث يكون مخالفا للأثر التقليدى فى المسرح السابق عليه « وليس الشكل الأرسطى التراجيدى بالأساس ، إذ لم يكن موجوداً أو سائداً فى نقائه الإغريقى الأول »(٨) . وهو فى سعيه لضبط الأثر الجمالى ابتكر أشكالاً ، وأعاد تقديم بعض الأشكال والتقنيات من مصادر مختلفة ، منتزعاً إياها من سياقها ، ومعطياً لها نسقاً يمنحها الوظيفة ـــ التى لا يمكن التأكد من نجاحها بغير دراسة لعملية التلقى المسرحى وكشف آلياتها الدقيقة ـــ التى أرادها لمسرحه ، فى فترة كانت فيها المجابهة مع الشكل التقليدى لها سمة الثورية . وعبر تجربته فى الشكل ارتقت الممارسة لديه ، فمن المسرح التعليمى إلى المسرح الملحمى فالمسرح الجدلى ، كانت الأداة عنده تحل محل المقولة التعليمية المباشرة كما يلاحظ « والتربنيامين » .

إن درس بريخت الأساسى يكمن فى كونه منتجاً لمنهج وليس فى كونه منتجاً لتقنية ، فالتقنية محل تساؤل تاريخى وفى مستمر ، وهى لا تمارس فعالياتها إلا بداخل نسق . وما أسهل أن تؤخذ الأداة (البريختية مثلاً) منتزعة من سياقها ، وتقدم بوصفها شكلاً ضد الهدف الأصلى الذى أنتجت فى سياقه (إذا اتفقنا على أنه ينبغى على الفن أن يلتزم التزاماً واعياً بهدف ما) .

ومن ناحية أخرى ينبغى أن يتم النظر إلى المنهج البريختى بوصفه شكلاً من أشكال الاحتجاج على نظام تقسيم العمل وتنميط البشر فى مجتمع أوروبا الرأسمالى حاد التناقض ، فى النصف الأول من القرن العشرين . وكان غرض هذا المنهج نقض وهم الأيديولوجيا السائدة ، ودفع المتلقى إلى مجاوزة استلابه تجاهها وتجاه وعيه المغترب وإحلال وعى ثورى يقوده للتغيير .

أما فيما يخص الشكل التراجيدى ، فتثير مقولة الباحث حولها ضرورة إعادة التساؤل حول الإمكانات التى من الممكن أن

يتيحها هذا الشكل ، أى إلى أى مدى يستطيع الشكل التراجيدى أن يكون ثوريا ؟ .

وبصياغة أخرى : هل من الممكن أن يتحول الدرس المأساوى إلى وسيلة تعليمية ناجحة ؟ فعلى سبيل المثال : ثورى مثالى يسقط نتيجة مثاليته ، أليس من الممكن أن يحذرنا مثل هذا النسق من مغبة الوقوع فى مثالية بطلنا الثائر ذلك الذى - حسب النسق الأرسطى - نكون قد توحدنا معه ، إذ يشبهنا ، ويطهرنا لدى سقوطه ، مما يماثل مثاليته فينا ؟

ومن الملاحظ أن ثيمة البطل المثالى الذى يسقط لمثاليته ثيمة مكررة فى المسرح المصرى الستينى ، على اختلاف المعالجات والرؤى . ويرجع هذا - فى رأيى - إلى أن النص الأساسى فى الفترة الستينية ، على المستوى الاجتماعى والسياسى ، نص مأساوى ينوء بالهزيمة وضياع الحلم ، وقد تبدى ذلك على مستوى الصعود والسقوط المدوى للطبقة ورموزها وشعاراتها المرفوعة .

وفى رأيى أن هذا النسق يشكل الأساس فى نص (باب الفتوح) لمحمود دياب ، الذى حلله الباحث ؛ « فأسامة بن يعقوب » البطل الثائر والمثالى ، إذ راهن على إمكانية المصالحة والتفاهم مع أعدائه ، فضلاً عن التوجه منفرداً لهم ، وتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان لدى لقائه به ، إنما يسقطه الكاتب لرفضه هذا النموذج السادر فى مثاليته من ناحية ، ومن ناحية أخرى لتعميق إحساسنا بأن الطرف الآخر فى الصراع لاينجرف وراء مثاليات خصومه بمثالية تشبهها وإنما بالمواجهة الدموية .

والفارق بين « أسامة بن يعقوب » الذى يريد أن يواجه ، منفرداً ، صلاح الدين وأعوانه ،وبين « المجموعة المعاصرة » ، إنما يكمن فى كون الأخيرة قد اكتسبت وعيا يثبته وعيها بأسباب سقطة أسامة أى مثاليته ؛ « فالجماعة المعاصرة » التى اخترعت شخصية « أسامة » وقذفت به إلى التاريخ (وهى قناع المؤلف) لم تكن لتتركه يلقى حتفه لو لم تكن مدركة لمثاليته ، أى أنها تريد أن تحذرنا من مغبة مثالية بطلها أسامة(٩) .

و (باب الفتوح) - على هذا النحو من حيث هو نص مسرحى - تشكل نوعاً من أنواع تحورات البريختية فى المسرح المصرى ؛ فهى تتيح أولاً : حلاً تقنياً لمشكلة « صوت الكاتب » ، حيث المجموعة المعاصرة فى نص « دياب » قادرة على توجيه الخطاب المباشر للجمهور من غير أن يضطر الكاتب إلى أن يبث أفكاره على لسان شخصية تدخل فى النسيج الإيهامى للنص وثانيا : تمثل تعبيراً عن المستوى الحاضر فى النص والمتشوف للمستقبل ، وامتداداً لمستوى الماضى الذى يمثله الحدث التاريخى ، ثم ثالثاً تُوَفِّر شرح الأمثولة والتعليق عليها ، بما لها من قدرة على الدخول والخروج من الحدث التاريخى الذى تفجر من ذهنها بالأساس . وفيما أظن ، فإن القراءة السابقة للنص تنفى عن « دياب » الحفاظ على ثيمة الحاكم الذى لا يعلم - بوصفها دعوى تبيض وجه الحاكم - كما يذهب الباحث . فليس هناك فى النص ما يشير إليها سوى موقف أسامة المثالى ، وهو موقف لم تتخذه المجموعة المعاصرة ، حاملة « الوعى الممكن » ، التى يتحول عبرها الخطاب الموجه إلى السلطة من خطاب فرد هو أسامة إلى خطاب جماعى على لسانها . إن تجزئة العمل بالكيفية التى يتعامل بها الباحث مع النص ، وعدم وضعه للنص فى بنية تفسر خطابه الرئيسى ، كفيل بأن يحدث التشوش فى رؤيته للنص . ونحن إذا تصورنا بنية عمل فى نقية نقاءاً كاملاً (أى تعبر عبر كل مستوياتها وبنياتها الفرعية عن الفكرة الرئيسية) نكون قد وقعنا فى مثالية تصور الانسجام فى العالم والعمل الفنى فى آن . وهذا الانسجام وهذه الأحادية مرجعهما رؤية الباحث المسبقة للنص الأدبى والبناء الاجتماعى على حد سواء ، لقد افترض الباحث سيادة نمط إنتاج أسيوى ، بما يعنى « بنية تفيد التكرار فى الزمن » ص ٧٤ أى أن الأمور محددة سلفاً ، وهو ما يحاول أن يثبته على الشكل التراجيدى ليتهمه ، ثم يسقط رؤية التكرار على الأعمال الفنية . فمادام الزمن يعيد ذاته فالأعمال الفنية لا تقدم « وعيا ممكنا » لاستحالته ، إذ إن الزمن متكرر ، وهزائم الماضى هى هزائم الحاضر ، ولا شىء يحمله المستقبل سوى الهزيمة ؟! أليست هذه الرؤية مغرقة فى المثالية والتشاؤم ؟! تلك الرؤية ذاتها التى يفترضها الباحث فى الأعمال الفنية ثم يؤاخذها بعد ذلك على اقترافها .

يبقى أن أتساءل حول الكتاب الذين اختارهم الباحث ليعمم ، عبر تحليل عمل لكل منهم ، النتائج على المسرح

المصرى كله ؛ فليس من الصواب أن يوضع « محمود دياب » مع « رشاد رشدى » و « على سالم » فى سلة واحدة من حيث اتفاق الرؤى ، وليسوا جميعاً يمثلون المسرح المصرى بالضرورة ، فهناك أسماء مثل صلاح عبد الصبور ، ميخائيل رومان ، ألفريد فرج . . . إلخ .

بيد أن ارتباك المنهج يتوقف فى الفصلين الثانى والثالث ، إذ تنتهى محاولة الباحث تحليل المجتمع سواء فى سوريا أو إسرائيل ، فينتهى بذلك (السوسيولوجى) ، ليستمر لغط المصطلح ، وارتباك السياق النقدى ، إذ يحاول الباحث مناقشة قضايا لا ترتبط كثيراً بما هو (جمالى) أى ما هو فى صميم الشكل المسرحى بحد ذاته ، أو حتى أداة النقد الإجرائية ؛ عبر الدخول فى مناقشة تفصيلات تشتت هذا السياق ولا تخدمه ، فلا هى تلقى ضوءاً اجتماعياً على الإنتاج الفنى ، ولا هى قادرة على تفسير الأداة الفنية بذاتها من خلال الابتداء بها . من ثمَّ يصير النقد المسرحى تسميات لأشياء وليس تحليلاً لها مثل « المعيار النقدى » لدى الماغوط ص ٩٦ ، حيث يرى الباحث أنه يتحقق عندما « نحاط علماً بكافة الظروف والملابسات الاجتماعية والتاريخية التى أدت للهزيمة من قهر للشعوب العربية » ص ١٠٣ - ولعله يقصد به « التعين التاريخى عند بريشت » ؛ والأمر كذلك مع مصطلحات غامضة مثل المعيار الجدلى ، ومعيار التغريب . . إلخ . ويصير النقد كذلك محاكمة أيديولوجية للكاتب على نحو ما نرى من مقارنة بين تصورات الكتاب العرب مثل عبد الرحمن الشرقاوى وسميح القاسم اللذين يحاول الباحث إثبات خطأ رؤ يتهما للصراع عن طريق الاستشهاد بما يدحضها عند الكتاب الإسرائيليين ، وكأنما الإنتاج الفنى منفصل عن موقع منتجه الاجتماعى ، أو على الأقل كما تقتضيه مقولات المنهج (السوسيولوجى الجمالى) !

وأيا ما كان الأمر ، فللباحث فضل الكتابة عن موضوعات لم يتم تناولها من قبل مثل المسرح الإسرائيلى ، والمسرح والقضية الفلسطينية .

والملحوظات السابقة - إن صحت ، وهى ملحوظات شخصية فى النهاية - لا تنصب على الباحث بقدر ما تنصب على المنهج الذى لم يتم بلورته لدينا ، وعلى حركة الترجمة التى لم تستطع سد النقص ، وعلى النقد التطبيقى الذى ما زال قاصراً عن بلورة ممارسات نقدية منهجية فى الأساس .

الهوامش :

١ - رجع الباحث إلى مقال جابر عصفور ، قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية ، المنشور بمجلة « فصول » ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ .

٢ - راجع :

- كارل ماركس ، نصوص حول أشكال الإنتاج ما قبل الرأسمالية ، ترجمة لجنة بإشراف صادق جلال العظم ومراجعته ، داربن خلدون ، بيروت ١٩٧٤ .

٣ - انظر :

- كارل ماركس - هلموت رايش ، نمط الإنتاج الآسيوى فى فكر ماركس وإنجلز ، ترجمة : بوعلى ياسين - دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية ١٩٨٨ ص ١٧ .

٤ - راجع :

- أحمد صادق سعد ، تاريخ العرب الاجتماعى ، تحول التكوين المصرى من النمط الآسيوى إلى النمط الرأسمالى ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣١٨ نقلاً عن :

- جرجس حنين بك الأطيان والضرائب فى القطر المصرى ط ١ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية سنة ١٩٠٤ ص ١١٥ .

٥ - المرجع السابق ص ٣١٥

٦ - جابر عصفور ، قراءة فى لوسيان جولدمان ، عن البنيوية التوليدية ، مرجع سابق ص ٨٧ .

٧ ـ الأثر الجمالى هو الغاية التى يريد الشكل الفنى إيصالها للمتلقى ، فإذا كانت النظرية الأرسطية فى التراجيديا تسعى للتطهير عبر الخوف والشفقة ، فإن البريختية ـ على سبيل المثال ـ سعت لأن تكون غايتها أو أثرها الجمالى هو التغريب .

٨ ـ راجع :
والتر بنجامين : بريخت ، ترجمة : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٣٥ .

٩ ـ يرفض الباحث ما يشبه هذه الفكرة لدى الناقدة اعتدال عثمان ، نتيجة اندفاعه وراء نموذجه المسبق ص ٧١ وقارن بـ : ـ اعتدال عثمان : الواقع والتاريخ قراءة فى باب الفتوح » ، مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، يونيو سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٤١ .

تقنية الكولاج الروائى

صلاح فضل

كان « جوته » يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجحة عندما يقول : « نظرة واحدة فى كتاب ونظرتان إلى الحياة » ، على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التى تستقى من الكتب المنجزة ، ومادة الحياة التى تنتزع من التجربة المعاشة . لكن يبدو أن « صنع الله إبراهيم » يعدل فى روايته الأخيرة (ذات) تلك النسبة ليجعلها متساوية . فهو يتقن الرواية التسجيلية ؛ ويقيم عالمه المتخيل على جذاذات الواقع الخارجى من جانب ، كما يستمدها من قصاصات الصحف ، وعلى « حياة » أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر . أى أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما ؛ لكن الحياة عنده معكوسة ، فهى تتجلى فى مرآة الصحافة وغالباً ما تكون مشوهة ومبتسرة ، كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذى يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالية ، والأفعال المتراصة مثل قطع النرد لإنتاج المعنى المقصود . وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة ، يمكن أن نسميها « الكولاج » الذى يعتمد على إعادة تصميم المزق الخشنة لتدخل فى تكوين جمالى جديد ؛ حيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها فى السياق الكلى الجديد . و« ذات » هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية . والراوى يظهر تردده فى الولوج إلى عالمها فى البداية ، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة فى جسدها ، فيستعرض إمكانية البدء معها .

« منذ اللحظة التى انزلقت فيها إلى العالم ، ملوثة بالدماء ، وتلقت ــ بعد قلبها رأسا على عقب ــ أول صفعة على إليتها ــ التى لم تكن تنبىء أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض » .

أو البدء معها .

« عندما أمسكوا بها ، وفتحوا فخذيها عنوة ، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذى سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان » .

أو البدء بالمدخل الطبيعى ليلة الصدمة الكبرى ، ليلة الدخلة التى تمنع ظروف النشر ــ كما يقول ــ من التعرض بالتفصيل لها ، بما يجعله يكتفى برصد العروسين وهما :

« جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عاريين تماما وهما يبكيان .. فالذى حدث أنه اكتشف

أن البضاعة التى أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماما . وأن آخر ـ وربما آخرين ـ سبقوه للعبث بمحتوياتها ، أو على الأقل بغلافها . . أما هى فقد أقسمت بكل يمين ، أمام الملاية البيضاء من كل سوء ، أن أحدا غيره لم يمسها » .

المهم أن المؤلف يستعرض فى سطور قليلة ، وبعبارات موسومة حادة ، كل هذه اللحظات المصيرية ، ليضع بطلته فى وظيفة صورية بقسم الأرشيف فى إحدى الصحف الكبرى بمصر ، وكأن ذلك يعد تمهيدا من نوع ما لتبرير طريقته فى تصنيف « المادة الأولية » التى سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية ، إذ هى مادة مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات ؛ أى منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن . لكن المؤلف حريص جدا فى انتقائه لهذه المادة ، فهو لايختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى كما نشرت فى الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها . وكأنه يضع يده فى « مقلب زبالة » حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارىء حتى يبنى منها تصورا واضحا عن حياة السكان وفضائحهم . وهو بهذه المناسبة يختار أيضا من مظاهر التطور فى مسيرة العمارة التى تسكن فيها « ذات » موقفا رئيسيا يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهرى هو « تعليق صفائح القمامة » على الأبواب ، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضفيرق السرد ، ولاعجب أن تكون الإشارة إلى « المرحاض » هى مفتتح الرواية وختامها فى الآن ذاته .

ورغم أن الصورة التى يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمى إلى ما كان يسمى فى النقد الأدبى بالمذهب الطبيعى الذى يتلذذ بعرض مظاهر القبح وجرح الحس وتعرية الواقع فى أشد مواضعه حساسية ، إلا أن التقنية التى يعتمد عليها هنا ليست « طبيعية » ، بل هى محدثة إلى حد كبير . إذ يتمثل إبداعه فى تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصى السوداوى من جانب وتعزيزه غالبا باختيار مواد النفايات المرتبطة به من جانب آخر ، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لمزاج القارىء فى نهاية الأمر .

وقد أدت المباشرة التى تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستعين الناشر ــ ذو النزوع الإيديولوجىّ الحريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية ــ بعدد من المحامين الذين قدموا أول « تقرير نقدى » عن الرواية فى مطلعها حينما أثبتوا أنه « لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم ، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم » . غير أن هذا البيان القانونى ربما كان ضارا بالرواية من الوجهة الفنية ؛ إذ يسوق القارىء بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفى للمادة الأولية ، دون أن يجتهد ــ كما ينبغى فى فعل القراءة الخلاق ــ لإدراك العلاقة الوشيجة بينها وبين نفسها ؛ أى لصنع المسافة الجمالية اللازمة التى تسمح بإدراك تركيبتها الجديدة ، عن طريق إنشاء السطح المتخيل الذى ترتكز عليه هذه الشظايا القديمة . إن القارىء يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية ، أو على الأقل الكنائية ، للسرد الروائى وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هى بالفعل من « مزبلة التاريخ الحديث » ، وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها المتخيل الذى ينبغى أن يجاوزها ويعلو على دلالاتها الحرفية المباشرة . فهى مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التى تدخل فى التكوين التشكيلى لبساط فولكلورى جميل ، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها فى منظومة جديدة متقنة فنيا ، إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد . وبقدر ما تتعالق المادة فيما بينها ؛ وتنجح فى تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية . ويكفى أن نتذكر مبدأ أساسيا فى التشكيل الفنى أكدته السينما بعمليات « المونتاج » حتى نتبين صحة ما يؤكده اللغويون دائما من أن الوحدة المفردة لا معنى لها ، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق . فنقاد السينما يذكرون تجربة « كوليشوف » المشهورة ، التى تبين أن المنظر الكبير نفسه لوجه الممثل « موسجوكين » غير المكترث ، يمكنه أن يعبر على التوالى عن الرغبة وعن الحب الأبوى وعن الألم ، طبقا لوضعه فى المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعش فى جنازة . وكذلك لا تعنى صورة قطيع من الغنم أكثر مما تعرضه ، بينما هى على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة

وإيحاء عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج من محطة المترو كما نرى فى فيلم (الأزمنة الحديثة) لشابلن . وهذا يقتضى أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية فى رواية (ذات) أن نكف عن تأمل دلالتها الحرفية لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقلها كل الطاقة الرمزية الشعرية التى قد تحفل بها فى هذا الوضع الفنى الجديد . فإلى أى حد تسعفنا بنية الرواية فى هذا السبيل ؟

رؤية الشتات الخارجى :

يبدو ، للوهلة الأولى ، أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقى فى السرد لابد أن تعتمد على ما يسمى بالرؤية من الخارج ، فى مقابل نوعين آخرين من الرؤية ، وهما الرؤية من الداخل ــ من باطن الشخصية أو الشخصيات ــ والرؤية المتعالية المحيطة بكل شىء علما فى الداخل والخارج والماضى والمستقبل أيضا . وإذا كان هذان النوعان الأخيران يعتمدان أساسا على توظيف الذاكرة ، فإن الرؤية من الخارج ترتكز على توظيف الباصرة ، فهى محدودة بعين الكاميرا لاتجاوزها بقدر الإمكان ، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعى عن إمكانات اللغة والتذكر ، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع ، بحيث يغلب الطابع التركيبى السياقى ، لا التحليلى أو الاستبدالى ، على العمل الفنى .

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعى مثلا لا تستخدم بشكل مباشر فى الأسلوب السينمائى ، حيث تؤدى إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة . بل لابد من استظهار هذه العوالم و « تخريجها » ، لابد من ترجمة عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التى يعبر عنها عادة فى جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وقفزات متتالية وترميزات حلمية مكثفة ، بحثا عن مشاهد بصرية ، وكوادر حقلية ، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلى إلى ظاهر سينمائى . وهذا النزوع الظاهراتى فى الأسلوب السينمائى يتسق مع اتجاه عام فى الفنون الطليعية المحدثة هو « تشيؤ » الإنسان ، وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا فى العصور السابقة من محاكاته وتمثيله فى الرسم الأكاديمى والرواية الرومانسية والواقعية . وقد عزز الوعى العلمى الحديث بالكون والمجرات والأفلاك فى عصر الفضاء هذا التيار الذى فثأ غرور الإنسان بعالمه الداخلى وجرح ثقته فى مركزيته الوجودية ، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئيا فى محيط لانهائى تضمن رؤيتها من الخارج عدم مجاوزتها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة . فالفن الذى يشىء الإنسان لا يهجوه ولا يهدر قيمته كما قيل ، بقدر ما يعيده إلى توازنه ويراه فى إطاره الملائم .

على أن هذه الرؤية الخارجية ليست صافية فى الأسلوب التوثيقى ، بل تختلط بقدر محدود من الرؤية المحيطة بكل شىء علما ، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة ، وتقوم بتكديس المعلومات ، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف ، وهو ما نراه فى هذه الرواية ؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد ، لا يقتصر ذلك على الجزء الإخبارى التوثيقى بل يجاوزه إلى الضفيرة السردية . فهو فى الفصل الواحد يلخص عددا هائلا من الأحداث ، يمكن أن يكفى فى ظروف القص العادية لشغل عدة روايات ، أى أن المادة التى يقدمها لا تحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود . فالفصل الرابع مثلا يحكى أربع حكايات على الأقل تتعلق باتفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط ، ومسلسل التجديدات فى الشقق وعملياته العديدة ، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدى « ذات » من البتر ، ثم محاولات الأسر المطحونة للحصول على دخل إضافى بحيل مبتكرة ومحبطة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى ابتسار العالم وتكثيفه ، وتعميق الشعور لدى المتلقى بخارجية الرؤية فى هذا اللون من السرد التوثيقى ؛ إذ يجاوز الأمر مجرد الإيهام بالواقع ليؤدى إلى الانغماس الكابوسى فى غمار تشظياته العديدة .

وإذا كان الإيقاع الروائى يتمثل أساسا فى إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد ، بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التى تثيرها وتشبعها ، فإنه لا ينبغى أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمنى ، بل لابد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعانى الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر . أى أن الإيقاع يؤدى عموما وظيفتين أساسيتين فى العمل الروائى هما :

ــ وظيفة جمالية ، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعى المتلقى والمثير للذة الاتساق لديه .

– وظيفة دلالية ، عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات فى حد ذاتها ، وذلك عن طريق التوازى أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف ، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران . وذلك فى حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية . ومعنى هذا أن الايقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة فى النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالى الخاص . من هنا فإن عملية التكديس التى تلاحظ فى هذه الرواية ، مضافا إليها نوعية الأحداث المكثفة من جانب ، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر ، كل هذا يؤدى إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس فى السينما من لذة التشويق والعنف الغريزى الشديد ، والدلالة التى تنجم عن توالى المشاهد ، وتتبع الحالات الشبقية - شبه المرضية الموغلة فى استلابها وتشيؤها تتضمن هجاء شديدا للحياة ونقدا مريرا لمكوناتها ، بما لا يفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل فى تغييرها على المستوى العام المتمثل فى شريط الأنباء أو الخاص الذى يدور حول الغريزة والحاجة المادية الساحقة ، مما يؤدى إلى استحالة الحياة بتكيف واتساق ، فضلا عن حلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء ، بحيث تصبح الرواية فى تيار متسارع حاد فى تدهوره وتفسخه ، مما يؤذن بانهيار الحياة ويبعد أى احتمال لانتصارها مادامت تمضى على هذا النسق المخيف . فالأرضية العدمية السوداء هى السطح الذى ينصب صنع الله إبراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريتها وتغريتها بلواصقه العديدة . وهى مواد بالغة التشظى والتشتيت ، مما يسهم فى إنتاج هذه الرؤية السوداوية .

فمن المسلم به فى النقد الحديث أن الخطاب الروائى يندر أن يكون شفافا إلى الدرجة التى تنساب فيها الحكاية عبره بشكل برىء حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية ، إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حبكته وتكويناته النحوية التى غالبا ما تعوق التمثيل الخيالى لأحداثه . وهكذا فإننا نجدنا فى الرواية عادة حيال عالمين يتجسدان بالتوازى والتداخل : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانينَ محددة ، وعالم اللغة حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التى تفرض عليها نظاما خاصا . ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل ، أن ينمحى لكى يبزغ الحدث ، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية .

غير أن التقنية التوثيقية التى يوظفها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين ، وتلصق إلى جوارهما عالما ثالثا يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائى ، عبر لغة لا تنتمى إلى الراوى ولا إلى الشخصيات وإنما هى جذاذات تمثل نصوصا صغيرة يتم التصرف فى تسلسلها الزمنى والسببى كى تسفر عن دلالات مسبقة ، مما يقتضى اجتزاءها من سياقها وقطعها عن محيطها وقسرها على أداء هذه الدلالة . لكن المشكلة الرئيسية التى تمثلها هذه الجذاذات أنها - بالرغم من انسجامها فى كثير من الأحيان - تظل من وجهة النظر السردية نتفا مشتتة من مئات الحكايات التى لم تتم ، يقوم المؤلف بإدخالها فى نسيج مقطعى جديد ومصطنع ، مما لا يوحى بالثقة ولا يضمن صدق التمثيل الموضوعى للواقع الخارجى ، فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد فى أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلى مختلق لم يقل فى أى سياق سابق ، بما يجعل النبرات التى تحملها الكلمات معاكسة فى تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة . فالقارىء - المصرى خاصة - تهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متتاليات النص التوثيقى ، بما يضعه فى قلب عالم ممزق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجى . عالم لم يتم فرزه ولا تمثله ولا مراعاة الدقة فى مزج مقاديره ونسبها بالمصفاة الفنية التى تتوخى الأمانة والعدل ، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة ولحظات الفرح وبذور الأمل فى المستقبل ، فتراكمت عتامته وجهامته وأصبح تشذره مبعثا للضجر واليأس والإحباط . وهذا بالضبط هو التأثير الجمالى والدلالى الناجم عن تقنية الكولاج «والتغرية» .

وتظل هناك مشكلتان فى هذا التصميم الفنى للرواية علينا أن نتأمل نتائجهما : الأولى : صعوبة التكوين البصرى لمشاهدَ الإنتاج الصحفى لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها ، فتظل صورا مجزأة لقصاصات متجاورة قد لا يتمكن القارىء من

تكوين حركة تتابع منطقى أو سببى بينها ، فهو يبذل جهدا كى يخلق لها سياقا تنتظم فيه وتتلاقى عنده ، لكن تقاطعاتها تتوقف على مدى قدرة المتلقى على الربط والتحليل والتفسير . وفى كل الحالات فإنها ـ بالرغم من توثيقها ـ تعتمد على الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة ، فهى سينمائية بالمفهوم التسجيلى فحسب ، لا بالمفهومن التكوينى . ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبرى فى حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانية . غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر ، إذ يحتاج فى بنائه إلى متابعة حركة ظهور الأسماء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة . فالقارىء ، إذن ، يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعاون فى صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها . ولنأخذ نموذجا عشوائيا لهذا التشتت :

« شمس الفخامة تشرق من جديد

فى اتحاد ملاك قصر رشدى بالإسكندرية

الآن فى مصر :

الدكتور كارير يقدم

أجهزة التكييف الحديثة

توضع على الأرض أو تعلق طبقا للحلول الديكورية .

وزير الكهرباء : « الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار فى عام واحد بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة التكييف » .

جريدة لوموند الفرنسية « بلغ عدد السيارات الخاصة فى القاهرة وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦٠٠ ألف سيارة ، تزيد بمعدل أكثر من ١٠٠ ألف سيارة سنويا » .

شركة الحديد والصلب المصرية (ق . ع) تبلغ النيابة أنها تعاقدت مع إيطالى يدعى ماكس على توريد حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه وعندما فحصت أوراقه تبين أنها مزورة .

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينا للطيران بحائط وعامود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من الاسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيفة أشجان عطية التى نجت من حادث طائرة مالطة . الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة الملاهى الملصقة لسور مطار القاهرة » .

فنحن حيال خمسة أخبار متوالية ، يتعلق الأول والثانى منها بنمط استهلاكى يتمثل فى مظاهر الترف البرجوازى المتزايدة ، والثالث يضم إليها اقتناء السيارات ، ولا يتفق القراء جميعهم فى إدانتها ، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة ، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوى . وينتمى الخبر الرابع إلى مجال دلالى آخر هو تسيب المال العام فى القطاع العام وشيوع حالات « النصب » ، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادى خسائر الكوارث الطبيعية .

وهنا نأتى إلى المشكلة الثانية فى توظيف هذه التقنية ، وهى صعوبة الربط بين نوع الحدث الماثل فى أجزاء قصة « ذات » والمادة الصحفية التوثيقية فى الفصل الملاصق له . فالأخبار السابقة ترد فى مطلع الفصل الثانى عشر ، وقد دار الفصل الحادى عشر حول ابن «ذات» وتخلفه فى النطق ، أو عزوفه عن تشغيل ماكينة البث ، كما يحلو للراوى أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب ، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء فى الحافلات العامة ، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين ، إلى غير ذلك من عشرات الاشارات المكدسة فى الطريق بطريقة غير « سيميولوجية » ـ كما يقول فى بداية هذا الفصل ـ وهذا يعنى أنه ليس ثمة رابط عضوى حميم بين فصول السرد والأخبار ، بل إن بوسعنا أن نتلاعب فى تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذريا سياق النص أو دلالته الناجمة . وهذا أخطر مظاهر التشتت ، لأنه يطعن فى بنية النص الدرامية ، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التى يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه ويليه من أبيات ، ومعنى هذا أن رواية (ذات) لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى بين الأجزاء المكونة لها ، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطا ، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية فى السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها ، لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب ، وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها ، مما يجعل الرواية مسطحة ، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق ، وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة ، دون أن تكون لحنا متعدد الإيقاع ، اللهم إلا النغم الجنائزى العام .

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول فى بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذاذات الصحفية ، مثلما فعل فى الفصل السادس الإخبارى ؛ الذى ركز فيه على مشكلة الصرف الصحى فى البحر فى الإسكندرية وفضائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلاء الشوارع بالطفح مع تصريحات المسئولين بأن كل شىء على ما يرام وأن نسبة التلوث قد قلت فى البحر . وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانتقال البطلة « ذات » لزيارة صديقتها فى الإسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها فى زوجها . بالرغم من ذلك ، فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة فى الفصل السادس لم يتم توظيفها إلا بنسبة ضئيلة جدا فى الفصل السابع ، الأمر الذى يطرح بإلحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية وتماسكها لإنتاج تأثير جمالى محسوب .

انشطار الحقيقة والوثيقة :

يقول « واين بوث » فى كتابه المهم عن السرد ، إن مؤلف الرواية ليس بوسعه أن يتفادى البلاغة ، فما هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التى يستخدمها . والواقع أن الخطاب الروائى إنما هو تنظيم عرفى لمادة تقدم باعتبارها حقيقية . ففى عالم المتخيل توقف رتبة الحقيقة التى تمنح للواقع الخارجى الذى يعيش فيه القارىء قبل أن يفتح الكتاب . وعندما يمارس هذا الفعل - فتح الكتاب - فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقالها لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته ، وقد بحثت مظاهر هذا التحول فى مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية . غير أن ما يعنينا منها الآن إنما يتصل بما يسمى « العقد الروائى » ، فهذا العقد الماثل فى جميع أنواع الخطاب السردى يقضى بأن يقوم المتلقى بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس تمتعها بدرجة عالية من الحقيقة . ويتطلب الدخول فى هذا العقد الروائى قبول بلاغته ، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم فى النص الروائى وتميزه عن الموقف الخارجى . بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعلى عن المؤلف الضمنى المقدم فى النص ، واختلاف القارىء الحقيقى عن القارىء الداخل فى عالم الرواية . على أن أهم نتيجة تعنينا الآن تتمثل فى الاعتداد بالبيانات والمعلومات الواردة فى النص ، بقدر ما ينجح عن طريق هذا العقد فى موقعتها داخل بنيته السردية ، وفى نطاق معايشات شخصياتها وخبرتهم ، بما يتجلى فى عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلالها . ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقة بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخييلى إلى زائدة غير حقيقية .

لكن كيف يمكن للكتابة التوثيقية أن تكون غير واقعية ؟ هذه هى المسألة الفنية التى نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصحفية فى هذه الرواية الإشكالية . فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصى يخضع لقانون العقد الروائى مسيرة حياة ذات الزوجية والعملية ، مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها ، ورفاق المسكن وأحداثهم معها ، ويقترب بشكل خاص من معاناتها فى التحول التدريجى إلى الحجاب حتى تظفر بقبول « آلات البث » - كما يسمى زميلاتها - ومتابعة الذبذبات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وابنها ولى العهد . لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبة لها ، فى فصول متناوبة ومستقلة ، تمضى فى اتجاه آخر ، إذ تعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة فى مصر ، لتروى وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادى والإنسانى للحياة المصرية ، مديرة ظهرها للوحدات الأولى ، إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة - سوى الإشارة للمناخ الإعلامى العام - بين المستويين ، وكان بوسعه أن يستغل عمل « ذات » فى الأرشيف ليوحد المنظور بين المجموعتين ، لكنه آثر أن يغلق كل مجموعة على مضمونها ، ويكتفى بالتشاكل الدلالى القائم بينها . وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية منشطرة بين منظورين ، أحدهما هو المؤلف الضمنى المعتاد فى السرد القصصى ، والثانى مؤلف آخر يخرج على قانون « العقد الروائى » لأنه يتكىء بصفة جوهرية على القيمة التوثيقية للمادة الصحفية ، وهى قيمة أقل ما يقال فيها إنها مشكوك فى اشتمالها على كل الحقيقة ، وبالتالى فهى كاذبة توثيقيا ، ومنفصلة عن معايشة الشخصيات فى الآن ذاته . إن القارىء لا يستطيع اكتشاف شخصية من يحدثه فى هذه الفصول ، إنه مؤلف ضمنى آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاته دون خضوع لمعاهداته الإبداعية . ولأن نتف

الأخبار التى يرصدها هذا المؤلف الثانى لا تتم إعادة تمثيلها فى سياق القص ولا تضفيرها مع تجربة الشخصيات التى يخلقها المؤلف الأول ، فإنها تقع خارج العمل الفنى ، وتظل مادة غفلا تمَّ اختيارها بتعسف وإلقاؤها فى طريق القارىء يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية ، فيتخطاها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامى فى الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفا بابتعاده عن عملية التمثيل التخييلى التى تتوقف عندها ، أى أنها - فى نهاية الأمر - تنقص من تسجيلية القص عندما تعوق تنفيذ عقده ، لتحل مكانها نوعا آخر من التسجيل الصحفى المطعون فى كمال مصداقيته . لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة ، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد ، تحقق فى السرد طابعا أيقونيا يصور بشكله الفنى المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انفصام الشخصية المصرية وغلبة « الشوشرة » والضجيج المتضاد على الحياة التى تكتنفها . فتقنية التشتت والتجزىء والانشطار بما تعبر عنه من « لا إنسانية » تعكس جماليا هذا الضجيج العبثى للحياة التى لا تنتظم فى مسيرة تنمية ، ولا تتماسك وحداتها فى كل متناغم ، فكأن الشكل الفنى المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للمدلول الروائى العام .

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشاكلة لحياة « ذات » والمتقاطعة معها يحرم الرواية من طابع المفارقة المولد للتوتر الدرامى . فمن المعروف فى الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث فى إطاره الطبيعى لا يتسم بالبروز ولا ينتج التوتر اللازم النابع من مخالفة الإطار . فكلمات الحب ، ومطارحات العشق فى حديقة مفروشة بالورود ، لا تلفت انتباهنا ولا تثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان . كما أن لمسة الحنان فى أعنف المواقف هى التى تحرك حساسية المتلقى وتجسد تأثره ، إذ إن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدى إلى التشبع وفقدان الفعالية .

واللافت فى هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصرى فى العقدين الأخيرين وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات ، مبذولة أمام القارىء بشكل منفصم عن مصير الشخصيات والأحداث ، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف . وربما كان اسم البطلة نفسه « ذات » يوحى برغبة المؤلف المزدوجة فى التغريب والإشارة لجوهر الشخصية فى الآن ذاته ، وهى مناورة رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر و« ذات » تجعلنا نحذر من الانسياق فيها ، إذ لو صحت كل المؤشرات التى يحشدها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى ، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل . لكننا لا ننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيرى المجسد ، والخالى فى الوقت نفسه من روح الفكاهة لا يقوى على صبغنا بطابعه العدمى الشديد .

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية المدرجة ضمن المادة الصحفية . فقد عمدت الرواية - خاصة فى الفصول الأخيرة - إلى تحرى التكامل الموضوعى فيما تورده من جذاذات ، كما نرى فى قصة الأمن المركزى ، وقصة الابتزاز الدينى لشركات توظيف الأموال ، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية فى اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت ، وإن كانت لا تزال محتفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية . ولأنها وقائع لم تجف بعد ، فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جرأة حقيقية ، وصنع الله ابراهيم لا تنقصه الجسارة فى مواجهة الظواهر الحساسة . لكن السؤال النقدى الذى نطرحه فى هذا الصدد يتبلور فى النقطة التالية : ماذا يضيفه التوثيق الصحفى للإبداع الفنى من دلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل تنجح تقنية الكولاج فى إضفاء معان جديدة على الأحداث التى استهلكت فى الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة ؟ ولنتوقف عند مشكلة الابتزاز الدينى الذى مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصرى عبر شركات توظيف الأموال . إن هذه الموجة قد انكسرت فى الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية ، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة فى ضمير الناس . لكن الذى لا يزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعى بتماسك الظواهر الاجتماعية فى بنية واحدة ، إذ إن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ، يمارسها بكل إمكاناته ، وكشف جذور هذا الوعى يتم

عن طريق الفن المهضوم المتمثل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار فى بعض المواد المتخلفة على سطح المجتمع . إن تعرية الخطاب الدينى الأجوف المتواطىء مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية ، لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم وبؤسهم الروحى ، ولا يمكن للمؤلف « بتغرية » بعض هذه العناصر المقتطعة من سياقها أن يتولى فنيا تأسيس موقف جديد لدى قرائه ، فإمكانيات التبرير والتأويل لا تنفد على المستوى الجدلى ، والفن بطبيعته لا ينفذ إلى الوعى عن طريق الذهن فحسب ، وإنما عبر التمثيل المتكافىء لمزاج الحياة فى نسبها المقنعة .

لكن تظل هذه الرواية ، بالرغم من كل الملاحظات النقدية ، نموذجا متقنا لأسلوب من السرد ليس جديدا تماما فى الآداب العالمية ، وهو السرد التوثيقى الذى يعتمد على الرؤية الخارجية ، وما تحدثه من تطوير جسور فى هذا الأسلوب يتمثل فى فرز المواد التسجيلية المباشرة ، كى تمضى متوازية مع المتخيل الروائى ومتناوبة معه ، بحيث تتركز الشهادة فى باب والقصة فى الباب الذى يليه . إنما هى حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد فى تناول القضايا الدقيقة الحساسة ، لكن هذه البنية نفسها تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذى ينقده وليس فى قلبه ، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يغوص فى أحشائه ، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك .

● اقرأ فى متابعات العدد القادم :

- قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر — خالد عبد المحسن بدر
- الكتابة / الخلاص . — مجدى توفيق
  قراءة فى قصة (مرافعة البلبل فى القفص) ليوسف القعيد
- ملامح البطل المغترب — محمد كشيك
  قراءة فى رواية (ظهيرة لا مشاة لها) ليوسف المحيميد
- تجليات الشعرية فى إشراقات رفعت سلام — عبد الله السمطى

مناقشات

عن الرمز والمثال

قراءة حول «أولاد حارتنا»

بين الإبداع الأدبى والنص الديني

محمد قطب
القاهرة

- ١ -

نشرت مجلة فصول عدد ربيع ٩٢ مقالاً بعنوان (أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى)(١) وكان المقال موثقا وعميقا وجريئاً ، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحاً لا يحتمل التأويل ولا يتلبس بالغموض ، وبذلك اكتسب صفة «غائبة» تضاف إلى تناوله العميق - وهى صفة الجسارة ، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير فى أشد مناطق الإبداع حذراً ، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجرؤ أو بالتضليل فى التفسير . وتأكدت الفكرة التى تقول إن كل مناطق الإبداع ليست - بالضرورة - جيدة كلها . بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانحة إلى الضعف الناتج عن قلب المفهوم ، وسرد الحدث المباشر ، وسيطرة الصنعة عليها ، ثم قلب السياق المرموز إليه قلبا كاملاً . ذلك أن النقد لم «يُقارف» فعله التقييمى «لأولاد حارتنا» كما يجب ، وترك منطقة الحذر لاجتهادات دينية ، وقراءات تاريخية صحيحة ، تضمنت كثيراً مما اهتدى إليه كاتب المقال . وأصبح الاقتراب منها - إعلاميا أو على مستوى النقد الموضوعى - أشبه بالاقتراب من شىء مقدس له حصانته ، مع أن العمل نفسه حطّم هذه الحصانة . وإذا أعلن كاتب ما عن رأيه ، جاءت ردود الأفعال صارخة ومندّدة بكل ما يمس حرية المبدع فى إنطلاقته الإبداعية ، داعية إلى إزاحة المقدسات التى تعيق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العفيّة . وهى صرخات - إعلامية - تبتلع الصالح من القول ، وتعكر مجرى الثقافة «الضيق» ، وتشيع حواراً تصادميا لا يشفى غليلا ، أو يصلح معوجا .

ولعلنا نتذكر أخيراً ما أبداه كاتب مبدع فى أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى فنى متوسط وأن الحرفة سمة فيه . واعتبر البعض هذا الرأى خوضاً فى «المقدس»(٢). فثار مَنْ ثار ، وندّد مَنْ ندّد ، وصادروا الرأى ، ونبشوا فى التاريخ والحياة . ووصفوه بصفات جانحة لا دخل لها بحوار أو رأى : فهو «معزول عن ثقافته ، منفى داخلها بتعبيره هو ، وقد صدرت مجموعته الأولى فى بداية الستينيات ، طبعها على نفقته ، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ» ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما ، أى أنه كتب رواية بالطلب . وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه !! بل إن أدب الكاتب المجترىء يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب الهائل . . ثم هو واسع الانتشار بصوره الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه(٣) .

ولعلّ الهدف من سرد هذه الحادثة القولية - إن صح التعبير - هو بيان أن مصادرة الرأى عادة أدبية مصرية ، آن لنا أن نتخلص منها لأنها أحد مسببات التطرف والجمود معاً .

- ٢ -

وقبل الدخول إلى تناقضات الرمز والمثال فى رواية « أولاد حارتنا » ينبغى أن نشير إلى مقدمة الدراسة التى اتسمت بالتعميم الذى يُخل بالقضية - مصادرة الرأى - وبالحدة فى التعبير ، وبافتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحياناً .

وأول ما يجَبْه القارىء القول بأن الكتب المصادرة هى الكتب التى تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجا ،

ولمخاطبتهاالعقل الإنسانى . . وهى مقولة تحتاج إلى مراجعة لأن المُصادَر من الأعمال ، وإن بدا الاجتهاد العقل واضحاً فيه ، موجّه بالفعل إلى منطقة الوجدان فى الذات البشرية لاستنفار ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح ، خاصة أن ما يصادر يمس هذه المنطقة روحيا ودينيا . . كما أنها تشير إلى أن الكتب التى تخاطب الوجدان ـ ومنها العمل الإبداعى الذى لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط ـ لا تحترم الإنسان . وهو جانب مهم فى الذات البشرية يساهم فى تشكيل القيم وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد . ومن ثم تصبح المقولة الثانية من أنّ المؤسسات الدينيةتعارض العقل ـ حين تلجأ إلى المصادرة ـ غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقلى نفسه . وهل من العيب أن نقول إن من حق المؤسسة مراجعة ـ وليس مصادرة ـ الجانح من القول مثلما تقوّم بعض المؤسسات الأخرى الجانح من السلوك ؟ وهل موضوع مهم كهذا يُلْمس لمساً ، ويُتساهل فى تناوله مما يشى بإدانة الكاتب وتهكمه أيضا ؟ وللأسف انساق كاتب المقال وراء المقولات الضخمة حول تعويق الإبداع ، وطمس العقل المستنير وتحجيم الفعل التنويرى مما يدخل فى مجال الإرهاب الفكرى وإنْ جاء «رافلا» فى ثوب الدعوة «المزركش» عن الحرية .

ومن مظاهر هذا التساهل فى الطرح ما قاله عن «الإسلام وأصول الحكم» إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد ـ كذا !! ـ أنه ذكر أنّ النبى «ﷺ» حكم ـ كملك ـ حكومة على نسق الحكم القبلى فيما قبل الإسلام . وإذا كان ثمة خلاف عقلى فى تحليل النصوص وتأويلها حول الحكم والخلافة والشريعة والعدل ، والنبوة ، والملك ، والشورى والاستبداد . . وغيرها من القضايا الدينية ذات التوجه السياسى والتنظيمى ـ ونستطيع أن نحصى عشرات الكتب التى تناولت هذه القضايا ـ إلا أننا يجب أن نتحفظ كثيراً حين يخالف الرأى نصًّا قاطع الدلالة . . على ما يتضمنه الحكم نفسه من تداعيات الحكم القبلى الجاهلى فى ظلمه وجبروته واغتصابه للحقوق ومصادرته ـ أيضا ـ لحاجات الإنسان من فعل ، أو قول ، أو مطلب .

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفيا تاماً : قال تعالى : «قُلْ لا أقولُ لكم عندى خزائنُ الله ولا أعلم الغيبَ ولا أقولُ لكم إنىّ ملك إنْ اتّبع إلاّ ما يُوحى إلىّ قل هل يسْتوى الأعمى والبصير أفلا تتفكرون» . (الأنعام آية ٥٠) .

فمحمد ﷺ نبى ورسول تحمل عبء رسالة سماوية ضخمة ، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبياً رسولاً . ومعروف أن الله يصطفى من البشر ملوكاً لهم حقوق إلهية ـ كطالوت ـ كما يصطفى أنبياء ورسلاً ، كما يصطفى النبى الملك ـ كسليمان ـ عليه السلام . ولم يحدث فى السِّيرة أن أحدا شبه حكم الرسول بحكم الملك . وهو افتئات على النص والسيرة معاً (إذلم يثبت عن القرآن الكريم أن محمداً كان الملك أو النبى الملك . . والثابت الذى لا يقبل الجدل أن القرآن ظل ينعته حتى الوفاة برسول الله)[٤] . . كما أن التاريخ يجمع على أن النبى قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من تمليكه إن أراد ملكا فى مقابل تركه للدعوة ،ولكنه أصر ورفض وقال قولته الشهيرة : «والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه» . أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء فهو داخل ضمن تدخل السياسة فى الدين . . وهو موضوع شرحه يطول ـ فضلا عما ورد فى الكتاب من قلب للحقائق والنصوص .

وما قاله عن طه حسين يدخل فى باب التساهل أيضا ، بما يوحى بإدانة للفكر الدينى ولعقل المتلقى أيضا . ولقد صدم طه حسين العقل العربى حين قال : «وأكاد أشك أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئاً ولا يدل على شىء ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلى» .وهو رأى ليس بجديد ، فلقد قال به بعض القدامى من النقاد ، وكذلك بعض المستشرقين . ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء ـ كإبراهيم وإسماعيل ـ مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصلاً[٥] . . ولقد تخفف المؤلف من آرائه كثيراً فيما بعد ، وصدر الكتاب تحت عنوان (فى الشعر الجاهلى) . ولم تستمر المصادرة ، كما أنها لم تقف أمام النقد الأدبى ، وتأليف الكتب للرد عليه ، بل كانت سببا لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيراً .

ولم ينتبه كاتب المقال وهو يتحدث عن (مقدمة فى فقه اللغة العربية) إلى المنهج المغلوط الذى يحتوى الكتاب ـ ولا نقول القصد السىء ـ إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية . بعيدة كل البعد عن «جذر اللغة العربية» .

ومما قاله لويس عوض ـ مثلاً ـ عن إعجاز القرآن ينبىء عن القصد ، إذ شكك فيه ، وادعى أن الإعجاز وهم وخرافة ، كما يقول إن إعجاز القرآن «يعطى قداسة خاصة أو شرفاً خاصاً للغة العربية التى نزل بها القرآن ، وبالتالى يسبغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازاً خاصا أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامى واستعماره»[٦] . كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هى التى فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هى معيار الصحة والخطأ ، وغير ذلك كثير ، مما لا يرتبط بفقه اللغة ، أو بجذور الألفاظ ! إنما هو مسوق بتوجه فكرى محدد !! وهو أمر استفز كاتبا كرجاء النقاش ـ مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض ـ أن يرفض الكتاب جملة وتفصيلا . إذ قال : « فالكتاب فى النهاية هو دفاع علمى (كذا) عن وجهة النظر المعروفة للدكتور لويس عوض والتى ارفضها كلّ الرفض جملة وتفصيلا وهى وجهة النظر التى تقول إن الحضارة العربية بآدابها وفلسفتها وعلومها ولغتها وعمرانها وكل شىء فيها ليست حضارة أصيلة وإنما هى حضارة منقولة عن الغرب »[٧] .

أما مَنْ قرأ رواية (مسافة فى عقل رجل) ،فلقد استفزه فيها الجرأة الشديدة على المقدسات الدينية وعلى الأشخاص ومجريات الحوادث ، والضآلة الضئيلة للإبداع فيها ، وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارىء . ولكن أصحاب الصيحات «الحنجورية» على رأى محمود السعدنى قد حملوها على ألسنتهم ، شاهرين سيف الإدانة الخشبى ومنددين بالقمع الذى يحدّ من الحرية والإبداع .

ولست مع الكاتب فى ذكره لسبب المصادرة لرواية (أولاد حارتنا) متعللا بأن السبب هو موت الجبلاوى الذى ترمز به الرواية إلى «الذات العلية» . وهى فكرة مادية جانحة ومرفوضة بأى مقياس عقلى أو وجدانى . ولقد برزت الفكرة فى الفلسفة المادية القديمة وأعلى من شأنها حديثا ـ الفيلسوف نيتشه . وعلاوة على هذاالقول الخطير،فإن الرواية رمزية مقنّعة فى فكرها ورصدها للحوادث ومسيرة الحياة ، وجرأتها الواضحة على كل ما هو مقدس ـ بدءاً من الله ومروراً بالأنبياء والرسل ، مع قلب الموضوع وإلصاق صفات دونية لا تليق بالأنبياء . . إذ إن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السّياق المؤثر فى حياة البشر ، إلى سياق آخر تعلى فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه . ومن ثم جهر كاتب المقال برأيه فقال : «أما الموت الحقيقى لها ـ أى الرواية ـ فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ، فلا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة . . » ،كما أعلن فى وضوح أنه «إذا كانت الأصول موجودة (التوراة ، الإنجيل ، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » .فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة . . أم أنها محرّفة أيضا !

- ٣ -

فى الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء مادةً لها ، تعج بالحياة والحركة ، وتشى بالتناقض وتثرى بالأفكار ، وتتفاعل بالصراع وتحتدم كالملاحم ، وتسقط ما شاء أن تسقط ، وتبرز وجهة النظر المستترة ـ كالجدل مثلا ـ وراء تطور الأجيال ، واستيلاد المعنى الكلى من حركة الصراع بين الحق والباطل ، العدل والظلم ، الحرية والقهر ، الإيمان والكفر . . فى واقع إنسانى يتصف بكل هذه المعانى . . يجب ألا تنحرف عن المضمون ، وعليها ـ التزاماً أخلاقياً ـ أن تُبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معانٍ مثالية سامية ، تتجسّد فى الواقع سلوكا وقيما وآداباً ، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً . . وتشف فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك القصص جميعا فى عمل واحد . . وينتفى ما يمكن أن يتردد من أن ذلك الفعل يتضمن قيداً على حرية المبدع ، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة ، ومادام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية ، التى لم يكن له فضلُ إيجادها أو خلقها إبداعاً ، وإن جسّدها واقعا عصريا يتكشف من خلال أحداثه الرمز الكلى المراد التعبير عنه ، دون أن يصادر أو يغير فى جوهر المرموزات .

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول تكتنفُه محاذير كثيرة ، أخطرها تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقى ، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من الفولكلور الشعبى مثلا ، أو من الأساطير . . وعلى هذا فلقد «أصبح الجميع يخشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة (قصص الأنبياء) خشية الوقوع فى المحاذير . وحين استوحى الأدباء فى العصر الحديث تراثهم القديم فى أعمال أدبية رمزية ، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة»(٨).

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله فى رواية واحدة هى (أولاد حارتنا) . . . . ومعروف أن الرواية كتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٩ م سبع سنوات كاملة ، توقف فيها إبداعه عند الثلاثية ، ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأملى مشروعه الروائى الكبير والمتجدد بهذه الرواية . ولعلنا نتذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلة بـ«الأهرام» كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الاتجاه الشمولى ثم إعلانه وسيطرته على كل أجهزة الإعلام والتربية والثقافة . . ونَفْى أو تضْليل الفكر الحر والدينى معاً مما جعله يملأ السَّاحة كلها ، وأضحى الهدف العقلانى موجَّهاً إلى منطقة الوجدان فى إلحاح متواصل !!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكى نرى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه الروايةُ . ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعى للكاتب الكبير يتمثل فى جزء كبير منه فى دراسته للفلسفة وللمذهب الطبيعى وتأثره ـ أيضا ـ بآراء سلامة موسى وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من تمرد وجرأة . فنجيب محفوظ ـ إذن ـ «قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثراً حاسماً ، وأعنى الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم»(٩) .

والرواية عمل تاريخى ملحمى مصوغ على مستوى الرمز الكلى صياغة أدبية منذ الخلق الأول وحتى عصر التنوير الحديث . وتتضمن الرواية رموزاً مثلية إن صح التعبير . والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير ـ قديما وحديثا ، وهو منبع غزير وغنى . . وهو يحمل فى زخمه الثر خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخى بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقى والممثل فى الرموز الكبرى ، أو رضخ فى تعسف لاتجاه فكرى ما ، مما يجنح بالعمل إلى أن يكون إطاراً للفكر المقصود .

ولقد سُئل نجيب محفوظ عن الواقعية الجديدة عام ١٩٦٢ وعن إفاداته التاريخية فقال : « الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجّه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها ، فأنا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً »(١٠) . ولقد خضعت الرموز المثلية فى الرواية لفكر الكاتب ورؤيته ومرجعيّته الفكرية ، دون أن تلتزم بما ورد فى الحقيقة ، وتأكّد المغايرة فيتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره فى إتقان حرفى باهر ـ وليس ذلك عيبا ـ وسرد روائى واضح ـ كأنما يُخْشى ألا يُفهم ـ يربط بين الأحداث والأشخاص ربطا محكما يشى بوجهة النظر ، فتتحول الرواية إلى رواية مقنّعة ، تقنّع التاريخ كله وتوريه رمزاً ولفْظاً وسياقا ، مما يعنى أن القراءة ـ للنص الروائى ـ تصبح ذات بعدين بحيث يقارن المتلقى بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخيا فى النص المقروء . . مما لا يخفى ـ كما قال كاتب المقال ـ على تلميذ فى مستوى تعليمى أوّلى .

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ بوصفه حيلة فنية حين « لا يتمكن من قول ما يريده مباشرة خصوصاً إذا كان هذا القول يمس وضعا قائما تحرص السلطة على ألا يُمَسَّ ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر ومكان آخر »(١١) إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الثوابت . . ويضحى التاريخ كله ـ وصانعوه ـ مداناً ومتهما ، وتتحول الحركة الدينية من خلاص إلى عبء ، ويصير المضمون النهائى الذى يختزل حركة الأنبياء كلها هباءً ، ويتبدى ضوء الخلاص فى طرح ذلك كله والاتجاه نحو فكر يعلى من العلم وأبحاثه ومعامله . . وجاء ذلك اعتقاداً واهما فى أن المجاز قد يستر هذا التوجه ويقنّع وجهة النظر . . انطلاقاً من أن الرواية المجازية «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية ، بين الوجود والماهية ، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى . إن الرمز الثابت والمقصود يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر »(١٢) .

ويجدر الإشارة إلى ملاحظة سجلها واحد من النقاد الأكاديميين ، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ ١١٤

فصلا ، بعدد سور القرآن الكريم ، مما يشعر بأن التماثل الحسابى هدف مقصود ولم يأت صدفة عارضة . ثم يرى «أن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن فى إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله ؛ بقدر ارتباطه بالقهر الاجتماعى »[١٣] .

والعبرة - كما يقول كاتب المقال بصدق - بما هو مدوّن على الورق ووصل إلى القارىء فعلا .

- ٤ -

ومع أن الرواية تحتوى على رموز كثيرة ومتنوعة إلا أننا سنلقى نظرة إلى الرمز الأدبى « ومثاله » «الدينى مكتفين بالرموز الكبرى ، وبتسجيل ما ورد فى الرواية وما يعارضه من النص الدينى ، دون أن نتعرض لبداية الخلق ، أو نتناول رمْزَى/ أدهم وجبل/آدم وموسى ، لكفاءة المقال السابق ذكره فى تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته .

الجبلاوى/الله

تقول الرواية عن الجبلاوى : «هو لغز من الألغاز ضرب المثل بطول العمر ، اعتزل ولم يعد أحد يراه» .

وتقول أيضا «رفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ الحريم : طالقة ثلاثة من تسمح له بالعودة » أى تسمح لإدريس .

وتقول أيضا على لسان إدريس : « إننى عدْت قاطع طريق كما كان الجبلاوى » .

وتقول أيضا : «كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال فى حسرة هذا بيت جدنا . . جمعنا من صلبه» . وغير ذلك كثير لو سجلنا كل ما ورد - إحصائياً - عن الجبلاوى . وكل ما تخرج به من رمز الجبلاوى ، أن العمل الفنى - أولاد حارتنا - أنشأ صفات بالله وعلاقات ضالة وباطلة ، فضلا عما سبق قوله عن موت الجبلاوى/الإلّه مما يعنى تعارضاً واضح الدلالة بين الجبلاوى/ الفن وبين الله/ الدين .[١٤]

والنصّ الدينى ينفى ذلك كله ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ المرموز المجرد من كماله ووحدانيته ، وجلاله ، وتعاليه .

قال تعالى : « قل هو الله أحد . الله الصمد . لم يلدْ . ولم يُولَدْ . ولم يكن له كفُواً أحد » صدق الله العظيم/الإخلاص .

وقال تعالى : « وقالوا اتخذ الرحمن ولدا . لقد جئتم شيئاً إدًّا . تكادُ السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً . أن دعوا للرحمن ولداً وما ينبغى للرحمن أن يتخذ ولدا . » صدق الله العظيم . مريم ٨٨ - ٩٢ . والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلّهية فى مواضع عديدة . منها مثلا : قوله تعالى :

«لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار . » الأنعام ١٠٣ .

«فلا تضربوا لله الأمثال» النحل ٧٤ .

«عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحدا . إلّا من ارتضى من رسول» الجن ٢٦/٢٧ .

*

رفاعة/المسيح

هو ثمرة لقاء - هكذا تقول الرواية - بين شافعى النجار وزوجته عبدة - يدعو إلى تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح . يتزوج من ياسمين ، وكان زاهداً فى المتاع فلم يقربها . (ضعف فى الباه) . . وتلاقت ياسمين مع بيومى الفتوة وخططوا لقتله ، ثم أخرجه الجبلاوى من قبره وحمله إلى قصره .

والمسيح عليه السلام ، لا هو ثمرة زواج ، ولا هو تزوج . . وإنما هو ترديد لما أشاعه اليهود عنه ، بحيث يصبح الفكر العبرانى يلاحقك كما يرى كاتب المقال فى سطور الرواية وكأنها صدى لما سطره العبرانيون .

تقول السيدة مريم البتول وقد بشرت بالمسيح - قال تعالى : «قالت ربِّ أنّى يكون لى ولد ولم يمسسنى بشرٌ قال كذلك الله يخلق ما يشاء . . . » آل عمران ٤٧ .

وقال تعالى : «قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشر ولم أك بغيا» مريم ٢٠ .

وقال تعالى « إذ قال الله يا عيسى إنى متوفيك ورافعك إلىّ ومطهرك من الذين كفروا» آل عمران ٥٥ .

وقال تعالى . «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم » . النساء ١٥٧ .

*

قاسم/محمد

ولد فى أفقر الأحياء ، عاش يتيما ، كفله عمه زكريا بائع

البطاطا ، عمل بالرعى ثم تزوج من قمر الشرية ، ويبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوى له لرفع الظلم . . ويقول قاسم : « إذا نصرنى الله فإن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدى» . . ويترك الحارة مهاجراً ويستقبله أتباعه قائلين : «يا محى ديل العصفورة» . ويردد قاسم : «هنا يعيش الجبلاوى أوقافه تخصكم جميعا . . وهى تخصكم جميعا على قدم المساواة . . لن تكون هناك إتاوة تدفع إلى طاغية» . ولم ير الجرابيع ـ أتباع محمد (أهل مكة) نموذجا مثله . . وأعجبت به الحارة لحبه للنسوان . وتصف الرواية عرس قاسم فتقول : دارت أقداح البوظة وعشرون جوزة ، وتعالت الآهات من الأفواه المخدرة .

وفى الرواية يسأل قاسم يحيى العجوز : هل يمكننى أن أصبح مثل رفاعة ، فيسخر منه قائلاً ، كيف وأنت مولع بالنساء . وتصيدهن فى الصحراء عندما تغيب الشمس» .

. . ولا أدرى كيف تعاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش فى الرواية حتى لاحوا مغيبين تماماً ، وهم يحملون همّ رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل !!

وقال تعالى : « النبىّ أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم » الأحزاب ٦ .

وقال تعالى : « وما كان لمؤمن ولا مؤمنةً إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » . الأحزاب ٣٦

وقال تعالى : « يا أيها النبى إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على ألا يشركنْ بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك فى معروف فبايعهن » . الممتحنة ١٢ .

وقال تعالى : « يا أيها النبى قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين » الأحزاب ٥٩ .

وقال تعالى : « وإنك لعلى خلق عظيم . . » القلم ٤ .

وقال ﷺ «أدبنى ربى فأحسن تأديبى» .

وقال تعالى : « إنّا كفيناك المستهزئين » . الحجر ٩٥ .

. . . لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثلى للكمال الإنسانى والمعصومون من الخطأ . . ويرون مظاهر الله فى الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة .

*

السحر/العلم

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص : « لا شأن لنا بالماضى ولا أمل إلا فى سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر» .

قال تعالى : « قل انظروا ماذا فى السموات والأرض » . يونس ١٠١ .

وقال تعالى : « إنا كل شىء خلقناه بقدر » . القمر ٤٩ .

وقال تعالى : « ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه » . ق ١٦ .

. . إن الفكر البشرى مدعو للتدبر والتفكر والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتحريره من قيود الكهانة ، «وما من دين وجّه النظر إلى سنن الله فى الأنفس والآفاق ، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية . .»[١٥] كالدين الإسلامى .

*

عرفة/العالم

هو ابن جحشة العرافة .

يقول عن نفسه « أنا عندى ما ليس عند أحد ولا الجبلاوى نفسه . . عندى السحر» .

ويقول معلقا على قدرة الجبلاوى : «ونفس الشىء بالنسبة للسحر إنه الآخر قادر على كل شىء» . ولعل أغرب ما قامت به الرواية مما لا يغيب على عقل المتأمل المدرك أنها وصفت عرفة بالابتعاد عن المخدرات ، وأنه لا يتعاطى الحشيش ، حتى لا يغيب وعيه ، ولا تتخدر مداركه ، ولا تأخذه الأوهام ، لأن

ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والوعى وحدة البصر والمشاهدة ، فى حين أنها وضعت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات ، ويشربون الجوزة ويحششون !! .

وهل يكون مجانبا للصواب لو ردّدنا القول الذى يرى أن ذلك كله (يرمز إلى أن الدين والإيمان بالله تعالى قد استنفذ أغراضه وانقضى عهده ولا أمل فى عودته .. لأن الموتى لا يعودون إلى الحياة . . . وموت الإلّه أو انقضاء وانهيار الدين السماوى حدث على يّد العلم الدنيوى الملحد «المادى»[١٦] .

ونختم هذه الجزئية - دون تعليق - بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن : « لا حياة للفن إلا فى ظل الحرية وأى نظام يقوم على قهر الرأى مهما سمت أهدافه فإنه يكون عبثاً على الفكر والفن والأدب ، ولذلك نستطيع أن نقيس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية » !!![١٧] .

- ٥ -

ملحوظة سريعة .

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوهت صورة المصريين مواطنين وقادة فى صراعهم مع جبل/موسى ، وتساءل : لماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم ، فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى لمنعه من التداول لما فيه من عداء للمصريين .

ومع هذا الغضب ، فإنه لم يشر من قريب أو من بعيد إلى المفسدة التى لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق بنبى يحمل رسالة[١٨] . ولأصغ تساؤلى على نمط تساؤله : لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسيء إلى الأنبياء جميعا وقد قال برناردشو عن محمد ﷺ : « إننى أعتقد أن رجلاً كمحمد لو تسلم زمام الحكم فى العالم لنجح فى حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة » .

.... انتهى .. وعلى الله قصد السبيل .

الهوامش :

١ - المقال كتبه الأستاذ/طلعت رضوان ، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للخلق الأول، ولمسيرة الأنبياء جميعا ، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت فى سرد أحداثها ، وملامح شخوصها على الإسرائيليات اعتماداً كبيراً ، وأنها جنحت بشكل واضح إلى المباشرة ، كما مالت إلى الرأى المثبوت فى التوراة وغيرها عن المصريين ، وهى أخيراً خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه - كموت الإلّه مثلا .

٢ - لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفرده فى مجال الإبداع الروائى ، وشموخه الذى لا يبارى ، وجهوده الكبرى فى تأصيل الفن الروائى والخروج به إلى العالمية . ولكننى فقط ذكرت ما ذكرت لأنوه بعيوب الحوار الذى يأتى متصادماً دائماً ، مما يؤدى إلى التجريح والإرهاب والإسقاط ، مما لا يخدم القضية نفسها ، وأود الإشارة إلى أن الكاتب الذى أبدى رأيه - وهو ليس غُفلاً - كما قيل هو واحد ممن « لمعتهم » صفحات الأدب ! وأطلقت عليه لفظ الكاتب الكبير ، كلما صدر له كتاب ، أو ترجم له عمل ، أو عُقدت له ندوة .. ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس .

٣ - انظر جريدة الأخبار ٩٢/٦/١٠

٤ - انظر **مفاهيم قرآنية** . محمد أحمد خلف الله - فصل النبوة والملك - والمؤلف معروف عنه جرأته فى طرح القضايا الدينية - وما كتابه عن قصص القرآن ببعيد ولكنه فى هذه الجزئية كان أمينا تماماً مع النص والعقل معاً .

٥ - انظر **مصادر الشعر الجاهلى** . ناصر الدين الأسد ، وكتاب **الحياة العربية من الشعر الجاهلى** .أحمد الحوفى .

٦ - انظر **دحض مفتريات** . البدراوى زهران ص ٣٨ وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض فى **فقه اللغة** .. مفنداً إياها ، ومؤلف الكتاب عالم فى اللغة وعلم الأصوات .

٧ - المرجع السابق ص ١٨ .

٨ - مجلة الفيصل عدد يونية ص ٩٢ **استلهام القصص الديني** . عبد الحميد إبراهيم .
٩ - **مجلة القاهرة** ديسمبر ١٩٨٨ غالي شكري - يوميات الفرح .
١٠ - **الجمهورية** مايو ٦٢ وانظر **الروائيون الثلاثة** . يوسف الشاروني .
١١ - انظر **فصول** مارس ١٩٨٢ **الروائي والتاريخ** . سامية أسعد .
١٢ - **تاريخ الرواية** . البيريس ص ٤٠٨ .
١٣ - **مجلة القاهرة** سبتمبر ١٩٨٨ جمال عبد الناصر . . الروائي المتفرد .
١٤ - لقد وصل التناول إلى حدٍّ من التجرؤ يتضح في قول قدري/قابيل : «أصبح للجبلاوي العظيم - حفيدة عاهرة ، وحفيد قاتل» . والرمزيات تضع الرواية في موقف حرج تماماً . . وتتبدى الخطورة في الإقبال العريض على أعمال الكاتب الكبير .
١٥ - **خصائص التصور الإسلامي** . سيد قطب ص ٥٨ .
١٦ - **كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا** . عبد الحميد كشك ٣٤٢ .
١٧ - **آخر ساعة** ١٩/١٠/١٩٨٨ .
١٨ - في الآيتين ١٠٦ ، ١٠٧ من سورة الأنعام يؤمر الرسول ﷺ من ربّه أن يقدم لهم — أي المشركين - نفسه بشرا مجردا من كل الأوهام التي سادت الجاهلية . . فهو لا يتبع إلا الوحي ولا يقعد على خزائن الله ليغدق منها ، ولا يملك مفاتح الغيب ، ولا هو ملك روحاني إنما هو بشر رسول (إنها عقيدة مجردة من كل إغراء فيه لاثراء ولا ادعاء . . . إنها عقيدة يحملها رسول . . وعقل الإنسان قادر على تلقى الوحي . . أما إذا استقل بذاته بعيداً عن الوحي فهو الضلال وسوء الرؤية) . . **الظلال** جـ ٢ ١٠٩٧ .

على هامش « أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبى والنص الدينى

عمر فتال
مدينة خريبكة ـ المغرب

« احظر يساوى شجع » أجل ، المنع يضاعف من حدة التطلع بغية هتك الأستار والحجب ، والظفر بالمطلوب حتى ولو كانت دونه عوائق وحواجز !! على ضوء هذه القولة يمكننا تفسير الضجة التى أضحت فى أيامنا هذه تواكب على الخصوص الأعمال الأدبية المُصادرة أو المحظورة . ولعل ما أحدثته رواية (آيات شيطانية) من ردود فعل ، مكنت اسم مؤلفها من الطفوح على سطح الأحداث العالمية ، والدخول إلى ردهات البرلمانات من أوسع الأبواب ، دليل وبرهان قاطع على ما يمنحه الحظر أو الدعوة إليه من شهرة وصيت ذائع لكتاب مغمورين ، وأعمال إبداعية قد تكون فى حقيقتها عادية ، لا بل أكثر من هذا تحمل فى طياتها منطلقات واضحة مناسبة للرد عليها ذلك الرد الموضوعى المفحم ، والمخمد للزوابع التى تواكبها . . فى هذا الخط يمكننا أن نضع مقالة « أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى » للأستاذ « طلعت رضوان » المنشورة فى المجلد الحادى عشر العدد الأول ربيع ١٩٩٢ . تلك المقالة التى جاءت لتقول بألف لسان ؛ إن مصادرة رواية (أولاد حارتنا) غطت التغطية الكاملة والناجحة على بساطة ذلك العمل الإبداعى وفجاجته مضمونا وشكلا ، وأكثر من هذا خولته مقاما مرموقا ضمن خانة إبداعات الروائى الكبير نجيب محفوظ . وهو شىء لم يكن ليحدث لو أن تلك الرواية أخذت طريقها الطبيعى إلى القراء والنقاد ، بلا عوائق ولا تحذيرات أو تخوفات أو تنديدات وأخيراً المصادرة . . على أى فتلك قضية أخرى ، ولنعد الآن إلى مقالة الأستاذ « طلعت رضوان » ، لنبدى حولها جملة ملاحظات منها :

أولا : أصدر كاتب المقالة حكمه على رواية (أولاد حارتنا) انطلاقا من مناقشته لفصل واحد من فصولها وأعنى به فصل « جبل » الشىء الذى مكنه من إتهام نجيب محفوظ بالعداوة للمصريين مادامت الرواية كما يرى صاحب المقالة : « مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه » وهو اتهام قاس فى حق كاتب عملاق اسمه نجيب محفوظ ! لماذا ؟ لأنه لو كانت فى حوزة هذا الكاتب رواية (كفاح طيبة) فقط لكانت أكبر متصد ناجح لهذه التهمة الخطيرة . . أما وقد تعددت رواياته ذات الطابع المصرى المحض لتبرهن بذلك على أن نجيب أكثر ارتباطا بمصر ، تاريخها ، أحداثها السياسية ، أزقتها وحواريها ، أعيانها ودهمائها ؛ فإن تهمة الأستاذ طلعت رضوان ، رد عليه . . ومن هنا فرواية (أولاد حارتنا) كغيرها من الأعمال الإبداعية ينبغى أن يحكم عليها بوصفها كلاً لا أن نأتى بأحكام جاهزة ، وبعدها نبحث عن ما يبررها من داخل الرواية . فالقارىء إذن لـ(أولاد حارتنا) من أول كلمة إلى آخر كلمة يجد نجيب محفوظ يسعى لا إلى تلقف « العبرانين وهم يكتبون تاريخهم » على حد تعبير صاحب المقالة ، وإنما إلى مناقشة قضية : أزمات الإنسانية بين خلاص الدين والعلم . إذ إنه بعد سرد طويل وتتبع للأحداث التى واكبت بعثة الأنبياء والرسل ابتداء من آدم ومروراً بموسى وعيسى ووصولا

إلى محمد ، وفى مقابلهم داخل الرواية بالطبع : أدهم ، جبل ، رفاعة ، قاسم ؛ سلط الضوء المشع على شخصية عرفة ، وهو اسم كما يتضح مشتق من المعرفة أو العرفان ، وهى بذلك ـ الشخصية ـ وكما تشهد مواقفها أثناء صنعها لأحداث الفصل الأخير من الرواية ، تلبس رداء المعرفة والعلم الذى هو ، حسب ما يظهر فى نهاية الرواية ، هو المخلص الجديد والوحيد للحارة أى الإنسانية . وانطلاقا من هذا يمكننا فهم سر وفاة « الجبلاوى » فى رواية (أولاد حارتنا) ومن هنا كذلك يمكن الوقوف على السبب الحقيقى وراء مصادرة ذلك العمل الأدبى . .

ثانيا : جاء فى مقدمة المقالة مايلى : « حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التى تخاطب عقل الإنسان رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجا للبحث ، باختصار فهى الكتب التى تحترم الإنسان . . « نعم هذا ما جاء فى بداية المقالة ، لكننا ونحن نتوغل رويدا رويدا فى معتركها ـ المقالة ـ وجدنا الحنق والغضب يستبد بالكاتب إلى أن وصل به فى نهاية المطاف إلى الدعوة المباشرة إلى مصادرة المصدر الذى اعتمده نجيب محفوظ أثناء كتابته لراوية (أولاد حارتنا) أو على الأصح فصل « جبل » وفى ما يلى ما جاء فى ثنايا المقالة : . . « فلماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ، فى حين أن مواطنة إيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة دبلن العليا فى عام ١٩٨٩ وفقا لما أوردته وكالة « رويتر » تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين . . ». فهذه الفقرة تجعل القارىء يحار فى أمره . فهل صاحب المقالة مع مصادرة الكتب أم ضدها ؟ ! وهل الكتب المصادرة تحترم الإنسان كما سبق وأشار أم تسىء إليه ؟ ! وفوق هذا فالكاتب يقول وهو فى قمة انفعاله إن تاريخ مصر عظيم ، ولذلك وجب على أبنائها ألا يتعاونوا مع الآخر على الإساءة إليه . . وهو بهذا يبرر ردود فعل المؤسسات الدينية كما سماها ، ودعوتها إلى مصادرة هذا الكتاب أو ذاك ، لأنه إذا اعتبر الكاتب تاريخ المصريين أعظم من أن يمس ويخدش ؛ فإن تلك المؤسسات أثناء مصادرتها للكتب تعد هى الأخرى الدين شيئا عظيما ومقدساً ، ولهذا ينبغى أن يظل بعيدا عن كل تشويه أو إساءة . .

ثالثاً : عاب الكاتب على نجيب محفوظ نقله المباشر من كتب العبرانيين ، وفى هذا الصدد يقول : « والمشكلة أن الكاتب لايبدع أدبا وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى ». إلا أن صاحب المقالة سرعان ما نسى هذه الملاحظة حيث نجده فى آخر المقالة يسقط فى فخها ليغيب عنه أنه يناقش كتابا أدبيا لا كتابا تاريخيا ، وذلك ما يشهد عليه التساؤ ل الرابع والخامس ، وهما تساؤ لان وردا ضمن التساؤ لات التى ذيلت المقال . . ففى ذينك التساؤ لين نجد الكاتب قد بلغ به الاعتزاز بتاريخ مصر القديمة مبلغه ، وعلى القارىء أن يعود إليهما ليقف على النعوت التى تخللتهما . مما يجعلنا نقول مرة أخرى إن كتاب (أولاد حارتنا) ورغم أنه من الكتب المصادرة فإنه لم يحترم الإنسان ، لأن مايثير الغضب ، والغضب الزائد عن الحد كما حدث لكاتب المقالة ، لا يحترم المخاطب مطلقاً . .

رابعاً : جاء فى المقالة ما يلى : « بالإضافة إلى أن الفكر الدينى عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيرا من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأناجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » نعم الأصول موجودة فى التوراة والأناجيل والقرآن ، إلا أننا وجدنا الكاتب يؤكد أكثر من مرة أن نجيب محفوظ « تناسى صفته الأصلية بوصفه مبدعاً وأصرَّ على أن يكون ناقلا ومرددا لما جاء بالفكر الدينى العبرانى »

وكأن الكاتب من خلال هذه القولة يطلعنا على أن صاحب رواية (أولاد حارتنا) قد استقى كل أفكاره من كتاب « العهد القديم » ، بالرغم من أنه كان قد سبق وأشار إلى الكتب السماوية ، وأكثر من هذا استشهد بآيات من القرآن الكريم . وبالطبع فهذا راجع إلى رغبة الأستاذ « طلعت رضوان » فى تأكيد إساءة (أولاد حارتنا) إلى المصريين . . وقبل أن أنهى

هذه الملاحظة تجدر الإشارة إلى أن موقف الله من فرعون لم يكن حبا فى سواد عيون العبرانيين كما جاء ضمن الاستشهادات التى استشهد بها الكاتب من كتاب « العهد القديم » بل كان وكما ورد فى العديد من الآيات القرآنية بسبب طغيان وتجبر وغطرسة ذلك الحاكم . يقول تعالى فى سورة طه الآية (٢٢) « اذهب إلى فرعون إنه طغى » والآية نفسها وردت فى سورة النازعات الآية (١٦) . ويقول الله كذلك فى سورة الفجر الآيات (٩ - ١٠ - ١١) « وفرعون ذى الأوتاد الذين طغوا فى البلاد فأكثروا فيها الفساد » . .

خامساً : « لا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه » ملاحظة مهمة جداً ، وتنطبق تمام الانطباق على رواية (أولاد حارتنا) إذ إن رموزها جاءت قريبة المنال . فحتى على مستوى أسماء الشخصيات وخاصة الرئيسية منها ، يعرف القارىء العادى من هى الشخصية المعنية ، كما أن الأحداث كانت قريبة القرب كله من الأحداث التى أوردتها الكتب السماوية . على أى فقد صدق « طلعت رضوان » عندما قال : « يسهل على أى تلميذ من الإعدادى استحضار المرموز له » . . ومع هذا فإننا قد نجد مبرراً لهذا الضعف الفنى إذا وضعنا (أولاد حارتنا) فى إطارها التاريخى ، إذ إنها رواية جاءت بعد قطيعة بين الكاتب ، والإبداع على مستوى الرواية . وهى قطيعة دامت سبع سنوات ؛ كما أنها جاءت لتدشن مرحلة الرمزية التى سيبلى فيها نجيب محفوظ البلاء الحسن ، ولهذا فلا ضير أن تأتى الباكورة فجة . المهم فقد كان من الأولى أن تخضع للمناقشة والنقد لا المصادرة التى وضعتها فى مقام لا تستحقه . .

سادساً : أنا مع الكاتب عندما تطلع إلى أعمال إبداعية تضاهى : (النهر الهادى) أو (جسر على نهر درينا) أو (المسيح يصلب من جديد) أو (مائة عام من العزلة) ، ولكن لست معه فى تضييق ساحة الانطلاق وقصرها على تاريخ مصر الحافل بالأمجاد ، مادام هذا القطر العزيز واحداً من أقطار أمة مترامية الأطراف لها تاريخ عريق ؛ أضف إلى ذلك أن الإبداع المصرى يبقى قبل كل شىء إبداعا عربيا ، فلماذا إذن هذه الدعوة القطرية ذات الدائرة الضيقة ؟ ! وفوق هذا وذاك فإن مثل تلك الأعمال الإبداعية الرائدة لاتأتى من غياب اعتزازنا وحبنا الصادق لتاريخنا وتراثنا . لأنه وفى الوقت الذى ينطلق فيه مبدعو دول أخرى من ثواريخ ممزوجة بأساطير وخرافات بدائية ليخلقوا منها أعمالا إبداعية تطاول الجبال الشم ؟ !! يكيل عدد من مبدعينا الضربات الموجعة لتاريخنا وتراثنا المشرق الملىء بالمواقف الفريدة حتى أصبح الطعن فى الشخصيات التاريخية والأحداث المشرقة ضمن ذلك التاريخ ، سلما يرقاه كل طالب للصيت والشهرة ؟ ! . .

سابعاً : أنا كذلك مع الكاتب عندما دعا إلى الإفراج عن رواية (أولاد حارتنا) . لسبب واحد وهو أن مصادرتها وضعتها فى مقام لا تستحقه ؛ وما يقال عن هذه الرواية ينسحب على كل كتاب داع إلى الجدل . إلا أن هذا لا يعنى أن تترك مثل تلك الكتب تصول وتجول دون أن يتصدى لها النقاد ، إذ فى ذلك قتل للموضوعية التى تنتهى عندما تبدأ مسيرة الرفض من أجل الرفض . كما أن فى تصدى النقاد لها رفعا من شأن ومهمة النقد ، وتنشيطا لحركته . ولنا العبرة فى ما أحدثه صدور كتاب (الشعر الجاهلى) من ردود فعل عملية أظهرت إلى حيز الوجود دراسات ومقالات جادة ، لا زالت تقول فى اعتزاز « هكذا ينبغى أن نواجه الكتب القابلة للجدل » . .

وبعد ، حرى بنقدنا العربى أن يعمل بفحوى القولة القائلة : « خير خطة للدفاع هى الهجوم » لأنه حينما سيصبح يهلل لصدور مثل (أولاد حارتنا) و (آيات شيطانية) وغيرهما

من الإبداعات التى أصبحت للأسف الشديد تثير الحفيظة ولا تثير نخوة السرد والإقناع الذى يحق الحق ، ويزهق الباطل . . وقتها كذلك ستنشط حركة الكتابة ، والترجمة ، وتعلو راية النقد ، وتتعدد الندوات والمحاضرات الجادة ، ويصل فكرنا وإبداعنا إلى عقر دار الآخر . . وهذا ما نرغب فيه جميعا ، أما أن نطلق العنان للتنديد من أجل التنديد ، والمصادرة فى غياب الإقناع والإفحام فإننا بذلك نكون كمن يحجب الجمر بالتبن . .

●

أولاد حارتنا ومشكلة سوء الفهم

أحمد صبرة
كلية الآداب – الإسكندرية

(أولاد حارتنا) رواية معضلة ، ليس بين روايات نجيب محفوظ فقط ، وإنما بين الروايات العربية كلها منذ بداياتها الأولى وحتى الآن . إن المختلفين حول قيمتها الأدبية يقفون على طرفى نقيض . فحيثيات جائزة نوبل تشيد بها ، وتخصها مع ثلاثيته الشهيرة بتنويه خاص . وكاتب كبير مثل يحيى حقى يتمنى لو يبدع مثل هذا العمل الكبير ، وآخرون يرون فيها ذروة الإبداع الأدبى لنجيب محفوظ ، على الرغم من أنه نشرها عام ١٩٥٩ ، وأنه أخرج بعد هذا التاريخ عشرات الروايات . وفى المقابل فإن ناشر أعمال نجيب محفوظ الذى ينوه بمؤلفاته فى آخر صفحة قد أسقطها من أعماله ، ربما لأسباب تتعلق بحظر نشرها ، وبعض الذين كتبوا عنها من النقاد ، وهم قليل ، قد عدوها دون بقية أعماله ، وأنه كتب قبلها وبعدها أفضل من ذلك بكثير ، ثم إن رجال الدين فى مصر قد شنوا عليها ، وعلى الكاتب بالتبعية ، حملة شعواء ، انتهت بحظر نشرها فى مصر فى كتاب ، على الرغم من أن جريدة (الأهرام) نشرتها مسلسلة على صفحاتها فى نهاية الخمسينيات وبإثارة الشكوك حول عقيدة نجيب محفوظ ، وصلت فى بعض الأحيان إلى اتهامه بالمروق عن الإسلام والاستهانة بالأديان الأخرى .

معروف كل هذا ومشهور ، لكن المعضلة تترك ما أحيط بالرواية منذ ولادتها ، وما يحاط بها إلى الآن ، إلى الدوافع التى حدت بنجيب محفوظ إلى كتابتها ، وإلى الشكل الروائى الذى اختاره لها . وليس مألوفاً البحث عن دوافع الكاتب خاصة فى العصر الحديث . إن تفكيك النص الأدبى وتجزئته جائز ومشروع ، والبحث فى مدلولاته الفكرية والاجتماعية والنفسية والسياسية واللغوية قد يجد مسوغاً له عند بعض المدارس النقدية . لكن من النادر أن يطرح تساؤل حول النص الأدبى نفسه ، ولماذا أنتج أصلاً ؟ وهى معضلة نجد لها إجابات مبهمة فى بعض مدارس النقد القديم ، التى تحدثت عن شرائط الإبداع وأسبابه حديثاً عاماً لا يخص عملاً دون آخر ، على حين تهمل اتجاهات النقد الحديث مثل هذه النوعية من الأسئلة لتنفذ إلى النص نفسه ، وتجرده من تاريخه وظروفه الخاصة . إن التساؤل فى حالة (أولاد حارتنا) له ما يبرره ، فلم تكن أمام محفوظ حادثة يريد أن يشكل لها بناء روائيا كحالة(اللص والكلاب)، وإنما كانت أمامه قصة الخلق وتاريخ الأديان ، لقد أنشأ محفوظ اعتماداً على نصوص العهد القديم والجديد ، واستناداً على القرآن الكريم وسيرة النبى صلى الله عليه وسلم بناء روائياً موازيا لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام ، اختار لهم الأسماء الروائية « أدهم » ، « جبل » ، « رفاعة » ، « قاسم » ثم أضاف من عنده فى جزء الرواية الأخير « عرفة » . فلماذا فعل ذلك ؟

إن روائياً متمكناً من أدواته ، مثل محفوظ ، لا يقدم على هذه المغامرة دون إدراك لما يفعل ، ودون أن تكون هناك أسئلة يحاول البحث عن إجابات لها من خلال التأمل فى تاريخ الأديان . إن المعضلة فى (أولاد حارتنا) أن قارئها المسلم أو المسيحى أو اليهودى سيظل دائماً فى أثناء قراءته لها عاقداً مقارنة بين ما قرأه فى قصص الأنبياء وصراعهم مع قوى الشر ، وبين

ما يعرض له محفوظ . فنقاط التماس بين البناء الروائى والأحداث التى تقع داخله لأولاد حارتنا وبين قصص الأنبياء كثيرة ، وقد أتى طلعت رضوان فى مقاله عن الرواية[1] على الكثير منها . وقد ترتب على ذلك أن كثيراً من أحداث الرواية متوقع والنهايات معروفة . لكننا من ، ناحية أخرى ، ندرك فى الرواية مثلاً أننا أمام أدهم وليس آدم ، وقدرى وليس قابيل ، وهمام وليس هابيل ، وإدريس وليس إبليس ، وأن الصراع الذى يدور بين هذه الأطراف هو صراع روائى أبدعه محفوظ ، وخطط له ، صراع متخيل لم يحدث فى الواقع ، وأن ما حدث فى الواقع لم يكن هكذا ، ولم يكن أيضاً بهذه الأسماء .

الموقف إذن ملتبس ومتشابك ، فالرواية حقاً من إبداع محفوظ ، لكن نصيب الآخر ـ التاريخ الدينى منها واضح . وفى ظل هذا الالتباس والتشابك توهم بعض قرائها ـ ومنهم علماء الأزهر ـ أن محفوظ يُعرِّض بالأديان ويستهين بالأنبياء ، ويتشكك فى قدرة الله، إلى آخر عريضة الاتهام التى وجهوها له ، على حين أن واقع الرواية ليس فيه مما يدعون ، وأن علاقات الأطراف فيها ، والمنطق الداخلى الذى يربطهم معاً ، له استقلاليته وتفرده عن الأصل المأخوذ عنه ، برغم أن الرواية ـ كما قلت سابقاً ـ تسير فى خط مواز لقصص الأنبياء ، وأن أوجه المشابهة والتماثل بين أبطال الخطين واضحة تماماً . إن اتجاهات الصراع داخل الرواية تسير فى خط بعيد عن هذه الاتهامات ، ولو أراد محفوظ ما ظنه علماء الأزهر فيه لاختار شكلاً روائياً مختلفاً ، أسلوب الرمز مثلاً ، وقد لجأ إلى هذا الأسلوب فى بعض قصصه التى كتبها فى فترة الستينيات .

شخصيات الرواية ـ إذن ـ ليست هى شخصيات الأنبياء ولا المعاصرين لهم كما هم فى الواقع التاريخى ، وإنما هى شخصيات روائية مرتكزة على التاريخ الدينى للأنبياء وتصور الناس عنهم ، فأدهم ليس آدم وإن حمل شيئاً من ملامحه ، وقاسم ليس هو النبى محمد صلى الله عليه وسلم . إنها شخصيات لها حياتها الداخلية الخاصة بها ، وقوانينها النابعة من طبيعة الأحداث التى تواجهها ، وهى فى الوقت نفسه مشدودة إلى الأصل الذى أخذت منه ، ولذلك فإن بعض سماتها يمكن ردها إلى الواقع التاريخى وبعضها الآخر إلى الواقع الروائى .

أدهم مثلاً ضعيف مستكن فى مواجهة الجبلاوى : « وقال أدهم لأمه قبيل ذهابه إلى إدارة الوقف : باركينى يا أمى ، فما هذا العمل الذى عهد به إلى إلا امتحان شديد لى ولك ، فقالت الأم بضراعة : ليكن التوفيق ظلك يا بنى ، أنت ولد طيب والعقبى للطيبين » (ص ١٧) ، « وسأله أبوه يوماً : كيف تجد العمل يا أدهم ؟ فقال أدهم بخشوع : ما دمت قد عهدت به إلى فهو أعظم ما فى حياتى » (ص ١٧) ، « قال لأميمة عندما كانت تلح عليه فى الاطلاع على شروط الجبلاوى العشرة « لا أود ما لا يود أبى » (ص ٤٢) ، بعد أن طرد من البيت قال لأميمة « الحسرة تقتلنى ، ولولاك لتوهمت ما بى كابوساً ، هل يجفونى قلبه إلى الأبد ؟ لن أتطاول عليه كإدريس ، هيهات . لست كإدريس فى شىء فهل ألقى نفس المعاملة » (ص ٥٣) .

إنها السمات نفسها التى يخرج بها المرء لدى قراءته قصة آدم عليه السلام ، لكن المتصدى للفعل فى (أولاد حارتنا) هو أدهم وليس آدم ، الواقف على خشبة المسرح ليس هو البطل بعينه وإنما شبيهه ، والصراع الذى دخل فيه هذا الشبيه ليس هو صراع البطل الأصلى وإن كان يماثله ، ثم إن قوانين إدارة هذا الصراع فى يد محفوظ ، وليس الأمر كذلك فى حالة الأصل . وإذن يستطيع محفوظ استناداً إلى تحكمه فى إدارة الصراع الدرامى للموقف المماثل أن يوجه هذا الصراع حسب ما يريد ، ويختار من الأحداث الأصلية التى يريد مماثلتها ما يوافق تصوره الفكرى ، وما يجيب به عن الأسئلة التى كانت فى ذهنه وقت أن اختار هذا الشكل الروائى المفضل . فى إطار هذا تظل للنص الأصلى خصوبته الفكرية وقابليته للتفسير والتأويل ، وإنى أتخيل هنا روائياً أوروبياً يكتب رواية على نسق (أولاد حارتنا) . ماذا يمكن أن يفعل ؟

لجأ محفوظ إلى حيل روائية ليبنى نصه الروائى الموازى للنص الأصلى ، أو ما تسميه مترجمة (أولاد حارتنا) إلى الألمانية ألعاب مراوغة Verwirr Spiel[2] : مكان الرواية هو إحدى حارات القاهرة المجاورة للمقطم كما حدده المؤلف فى الافتتاحية ، أما الزمان فراد أن يجعله مطلقاً حين حاول قطع صلة الحارة بما حولها ، فلا ترى هذه الصلات إلا قليلاً ، فى

الخروج المتباعد لبعض أفراد الحارة إلى الحارات الأخرى ، وفى الإشارة إلى أن أهل الحارات الأخرى يحسدون هذه الحارة على ما بها من جاه ونعيم وسطوة ، وحين جعل نظام العلاقات والحكم داخل الحارة ينشأ تلقائياً من نفسه تبعاً لعوامل التطور الداخلى لهذه العلاقات ، فلا أثر لنظام الحكم الذى تتبعه هذه الحارة ، ولا ممثل للحاكم بها ، ولا شرطة . بيد أن إشارات متناثرة داخل الرواية ترجع أن زمنها لا يتجاوز مئتى عام على الأكثر ، إشارات إلى المحكمة (ص ١٢٢) ، وإلى الحنفية العمومية (ص ١٥٤) ، وإلى المحامى الشرعى (ص ٣٦٥) ، وإلى نادى التربية البدنية (ص ٣٦٦) . هذه الإشارات تمثل أنظمة اجتماعية تنتمى إلى العصر الحديث ، وبحسب هذا الترجيح ، فإن عرفة كان موجوداً فى منتصف القرن العشرين ، لأن الراوى يقول فى الافتتاحية إنه عاصر جزءاً من الأحداث التى كانت أيام عرفة ، ويكون قاسم أواخر القرن التاسع عشر ، ورفاعة أوائله ، أما جبل فتكون قصته قد حدثت فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وأدهم قبل ذلك ، لكن الإشارة إلى المحكمة والحنفية العمومية وقعت أيام جبل ، فهل عرفت مصر المحاكم والحنفيات العمومية فى النصف الأول من القرن الثامن عشر ؟

اختصر محفوظ ـ إذن ـ الكون كله ليجعله حارة ، والزمان كله ليجعله مئتى عام . ثم جعل الجبلاوى صاحب البيت الكبير ، وأول من سكن الخلاء ، واستطاع أن يسيطر على البقاع المحيطة ببيته بنبوته وجبروته ، واستطاع أن ينشىء وقفاً ، أداره بنفسه أول الأمر ، ثم ترك أمر إدارته لأدهم بعد اعتزاله ، وحول الوقف وحق إدراته ، وكيفية الانتفاع به ، ومن هم المستفيدون منه، تدور أحداث الرواية . فى اطار هذه الحيل الروائية يكون مقبولاً أن يتزوج الجبلاوى، وأن تكون له أكثر من زوجة ذات مستويات اجتماعية مختلفة ، ويكون آدم من أم سوداء وإدريس من أم بيضاء ، فيمهد بذلك للصراع المتوقع بينهما . ولأن أدهم بعد أن طرد من البيت الكبير فى حاجة إلى العمل كى يعول أسرته ، فإنه يصنع عربة يبيع عليها البطاطا والخيار للحارات الأخرى . من الحيل الروائية أيضاً ألا يسكن أدهم فى إحدى الحارات المحيطة بالبيت الكبير فيجعله محفوظ قريباً من البيت الكبير فى مسكن بناه بنفسه ، قريباً فى الوقت نفسه من سكن أخيه إدريس الذى طرد من البيت لعصيانه أبيه . يعيش إدريس بسطوته وقوته على أهالى الحارات الأخرى ، فيسرق منهم طعامهم ، ويقلب لهم عرباتهم ، ويسكر مجاناً فى حاراتهم .

فى قصص جبل ورفاعة وقاسم وعرفة يتوالى هيكل ثابت يدور بين أطرافه صراع عنيف ، يتكون هذا الهيكل من ناظر الوقف الذى له « فتوات » يحمونه ، وهم يعيشون فى رغد من العيش تحت ادعاءات حقوق الناظر التاريخية فى هذا الوقف وملكيته الخالصة له ، ثم استخدامه القوة للبطش بمن تسول له نفسه التطاول عليه ، ومنازعته فيما يغتصبون . وعلى الطرف الآخر أهل الحارة الذين لم يرتفع مستوى معيشتهم عن مستوى معيشة الحيوانات من حولهم ، القذارة محيطة بهم من كل جانب ، القطط الشاردة التى تعبث بأكوام الزبالة المنتشرة فى كل مكان ، وكذلك الكلاب والفئران والقمل :

« كان البيت الكبير قد أغلق أبوابه على صاحبه ، وخدمه المقربين ، ومات أبناء الجبلاوى مبكرين ، فلم يبق من سلالة الذين أقاموا وماتوا فى البيت الكبير إلا الأفندى ناظر الوقف فى ذلك الوقت ، أما أهل الحارة عامة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هى تجارة المخدرات ، وبخاصة الحشيش والأفيون والمدافع ، وكان طابع حارتنا كحالها اليوم . الزحام والضجيج . الأطفال الحفاة أشباه العرايا ، يلعبون فى كل ركن ، ويملأون الجو بصراخهم ، والأرض بقاذوراتهم ، وتكتظ مداخل البيوت بالنساء ، هذه تخرط الملوخية ، وتلك تقشر البصل ، وثالثة توقد النار ، يتبادلن الأحاديث والنكات ، وعند الضرورة الشتائم والسباب ، والغناء والبكاء لا ينقطعان ، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص ، وعربات اليد فى نشاط متواصل ، ومعارك باللسان أو بالأيدى تنشب هنا وهناك ، وقطط تموء ، وكلاب تهر ، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب ، أما الذباب فلا يضاهيه فى الكثرة إلا القمل ، فهو يشارك الآكلين فى

الأطباق والشاربين فى الأكواز ، يلهو فى الأعين ، ويغنى فى الأفواه كأنه صديق الجميع » (ص ١١٦) .

هذه الصورة نجدها تتكرر بتفاصيلها عند كل حكاية ، وفى لحظة زمنية معينة ، حين يشتد الظلم بالناس ، يكلف الجبلاوى أحد أبناء الحارة الطيبين ، ليخلص الحارة من ظلم الفتوات والناظر ، وليعيد الوقف إلى أصحابه موزعاً إياه بالعدل . فى حالة جبل ، فإن الجبلاوى طلب من جبل استخلاص حق أهله فى الوقف :

« أنت يا جبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرق ، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة ، فسألته فى فورة حماس أضاءت الظلام : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ فقال : بالقوة تهزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحيون الحياة الطيبة ، فهتفت من أعماق قلبى : سنكون أقوياء ، فقال : وسيكون النصر حليفك » (ص ١٧٨) .

وفى حالة رفاعة فإنه طلب منه أن يعمل لأنه :

« ما أقبح أن يطالب شاب جده العجوز بالعمل ، والابن الحبيب من يعمل ، فسألته : وما حيلتى حيال أولئك الفتوات أنا الضعيف ؟ فأجاب : الضعيف هو الغبى الذى لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغبياء » (ص ٢٤٨) .

وقد فسر رفاعة ذلك بأنه القدرة على تخليص الناس من عفاريتها ، أطماعها الدنيوية ، لتبلغ الحياة الصافية الفناء بدون الوقف . وفى حالة قاسم فقد أبلغه الجبلاوى عن طريق خادمه قنديل « أن جميع أولاد الحارة أحفاده على السواء ، وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب ، وأن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير » (ص ٣٥٣) . أما عرفة فلم يكلفه أحد ، ولم يطلب منه الجبلاوى شيئا ، لقد فعل ما فعل مدفوعاً بعوامل انتقامية من الفتوات والحارة والناظر ، وتطورات الصراع الروائى داخل الجزء الخاص به تسير فى خط مخالف لما كان عليه الصراع فى أجزاء جبل ورفاعة وقاسم برغم أن أرضية الصراع واحدة .

ينسجم مع هذا ما نقرأه عن أبوة عبده وعم شافعى لرفاعة ، أو أن رفاعة لا يميل إلى مجالس الحشيش وإن زاد على نفسين لهث ونام . هذا الوصف ليس تعريضاً بالمسيح عليه السلام ، وإنما مقتضيات السرد الروائى ، وطبيعة العلاقات بين أطراف الحارة تحتمان ذلك .وليس تشكيكا فى رفع الله سبحانه وتعالى للمسيح عليه السلام أن يجعله يقتل فى نهاية الجزء الخاص به ، فقد تحايل على ذلك بأن جعل الجبلاوى يدفنه فى بيته بعد أن أُخذت جثته من مدفنها .

رسم محفوظ الشخصيات الرئيسية فى الرواية مستلهماً شخصيات الأنبياء كما نقرأ عنها ، فأدهم ذو ملامح باهتة ، لكنه ضعيف ، مستكن ، لا يملك طموحاً ولا يحب العمل ، طموحه تحدد فى رغبته العودة إلى الحديقة التى طرد منها . وجبل قوى جبار عنيد ، وفى الوقت نفسه رحيم عادل عطوف على من ربته ، ورفاعة رقيق ضعيف محب للناس ، مهتم بإخراج العفاريت من أجساد أهل الحارة ، وقاسم جرىء مقدام عنيد ، حالم بالفتونة ، حكيم ، محب للنظافة .

هذه السمات الأساسية فى شخصيات محفوظ هى أيضاً السمات التى يخرج بها كل قارىء للعهد القديم والجديد والقرآن الكريم عن الأنبياء آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام . لكن تشابه السمات لا يعنى التطابق أو التوحد ، فتظل لكل شخصية استقلاليتها ومجال حركتها ، وطبيعة العلاقات والصراعات التى دخلت فيها . وإذا كانت قضية العبودية لله وحده هى شاغل الأنبياء الرئيسى ، فإن حقوق أهل الحارة فى الوقف هى شاغل أبطال محفوظ ، شاغل الأنبياء الوحدانية أما أبطال محفوظ فإن شاغلهم هو العدل .

عرفة يمثل العلم الذى أُسىء استخدامه ، واستغله الحكام لحمايتهم وتحقيق مآربهم ، العلم الذى ضل عن طريقه ،

فتسبب دون أن يقصد فى تعاسة الناس من حوله ، وفى زيادة بطش الحكام وطغيانهم ، وتسبب فى التشكيك فى قدرة الله ، وفى وجوده جل شأنه .

ولأن موقف محفوظ انتقائى ، فقد أخذ من الأنبياء بعض سماتهم ، وأخذ من العلم أيضاً الصفات التى تخدم هيكل الرواية وأغراضها ، أما الجبلاوى فهو الشخصية المعضلة فى الرواية كلها . لقد حاول محفوظ أن يستلهم صفات الله سبحانه وتعالى ، فجعله مهيباً ، « وهم من إجلاله لا يكادون ينظرون نحوه إلا خلسة » (ص ١١) ، وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط (ص ١١) جبار « وما يقلقهم إلا أنه جبار فى البيت كما هو جبار فى الخلاء ، وأنهم حياله لا شىء » (ص ١١) لا يقبل المناقشة ولا يعود عن أمر قرره ، وهذا يبدو من خلال حواره مع إدريس ، ومن خلال رفض عودة إدريس إلى البيت مرة أخرى ، ومن خلال حواره مع همام ، وهو فى الوقت نفسه رحيم ، يقول أدهم : « لا شىء يعدل شدة أبى إلا رحمته » (ص ٢٦) ، لكن الشخصية بها ثغرات سنعود إليها بعد قليل .

إن ما نلح عليه هنا هو أن التمثيل وليس الرمز هو المفتاح لفهم (أولاد حارتنا) . فشخصيات الرواية ليست رموزاً ، وإنما حالات تمثيلية ، فالرمز[٣] من شروطه أن يكون ذا طاقة إيحائية كبيرة يضج خصوبة وحياة يحتاج إلى أن نتعمقه ونتأنى فيه ونتأمله ، ثم إنه ثرى فى مضمونه ، متعدد المفاهيم ، مختلف التأويل ، فالنور مثلاً قد يرمز إلى الطهارة أو القداسة أو الفضيلة أو الأمل أو إلى ما شئت من التأويلات ، والظلام كذلك قد يرمز إلى الرذيلة أو الغباء أو القبح أو الاستبداد أو غير ذلك[٤] . أما التمثيل فهو محدود ، واضح ، على الرغم من أن عبد القاهر يقول إن المرء يحتاج فى تحصيله إلى ضرب من التأويل ، والصرف عن الظاهر ، فهو عملية عقلية ، مثل قول الشاعر :

أوردتهم وصدور العيش مسنفة
والصبح بالكوكب الدرى منحور

فقد أشار إلى الفجر إشارة بعيدة طريفة بغير لفظه[٥] .

حالة (أولاد حارتنا) واضحة ، فليس هناك غموض ولا لبس ، وتتبع المماثلة بين النص الدينى والنص الأدبى عملية عقلية غير معقدة ، وبرغم ذلك تظل للنص الأدبى ملامحه الخاصة وطريقته المختلفة فى البوح بأسراره .

المتأمل للرواية يلحظ بدءاً من جبل بناء ثابتاً ، يتكرر عبر الأبطال الأربعة جبل ــ رفاعة ــ قاسم ــ عرفة . يتكون هذا البناء من الناظر وفتوة الحارة ثم فتوات الأحياء فى مواجهة أهل الحارة بأوضاعهم الاجتماعية التى سبق الحديث عنها . لا يكاد القارىء يميز الملامح الخاصة والشخصية المتفردة للناظر أو للفتوات فى أى من الأجزاء الأربعة ، كلهم يحملون القسمات ، وكلهم لهم السلوك نفسه ، و ردود الأفعال نفسها تجاه ما يقع فى الحارة . عندما طالب جبل بحقوق آل حمدان فى الوقف صاح فيه الناظر « اخرس يا محتال ، يا حشاش ، يا حارة حشاشين ، يا أولاد الكلب ، اخرج منْ بيتى أو إن عدت إلى هذيانك قضيت على نفسك وعلى أهلك بالذبح كالنعاج » (ص ١٨٦) . وعندما علم الناظر بما يفعله رفاعة فى الحارة قال : « لعله مجنون ، كما كان جبل دجالاً ، ولكن هذه الحارة القذرة تحب المجانين والدجالين ، ماذا يريد آل جبل بعد ما نهبوا الوقف بلا حق » (ص ٢٧٤) . وعندما تحدث قاسم مع الناظر عن شروط الواقف الذى هو جد الجميع :

« هب الناظر واقفاً فى غضب وهوى بشعر منشته على وجه قاسم بأقصى قوته وصاح ــ جدنا ــ ليس فيكم من يعرف أباه ، ولكنكم تقولون بكل وقاحة جدنا ، يا لصوص ، يا جرابيع ، يا سفلة ، إنما تتمادى فى وقاحتك استناداً إلى حماية هذا البيت لك ولزوجتك ، ولكن كلب البيت يفقد حمايته إذا عض يد المحسنين إليه » (ص ٣٧٩) .

فى مواجهة هذا يقف أبطال الرواية ، يصارعون هذا النظام ، ويحاولون خلخلته ، وتقويضه ، كى يقيموا بدلاً منه نظاماً آخر يقوم على العدل والمساواة بين كل الناس . إن هذه هى القضية الرئيسية (فى أولاد حارتنا) ؛ قضية العدل بين الناس ، وكيفية تحقيقه : أن يأخذ كل إنسان حقه ، وأن ينعم

بالسعادة . يتحقق كل ذلك عن طريق فرد ذى مواصفات خاصة ، إن محفوظ يبرز فى (أولاد حارتنا) دور هذا الفرد فى صنع تاريخ أمته وفى رفع الظلم عنهم وتحقيق السعادة لهم ، فلن يثور الناس على الظلم الواقع عليهم إلا إذا وجدوا فرداً تتجمع فيه صفات الزعيم القائد المحقق لآمالهم وطموحهم فى الحياة السعيدة . لا شك أن الفترة التى كتب فيها محفوظ (أولاد حارتنا) تساعد على تأكيد هذه الفرضية فيها ، فقد كتبها محفوظ فى أثناء المد الثورى لثورة يوليو ، وبعد نجاح عبد الناصر بعد تأميم قناة السويس ، وبروز نجمه ، والآمال التى عقدت عليه لتغيير الوضع المتردى للجماهير العربية . يبدو أن مثال عبد الناصر كان فى ذهن نجيب محفوظ فى أثناء التخطيط لـ (أولاد حارتنا) ، وفى أثناء كتابتها .

ولكن ماذا عن الرواية نفسها بعيداً عن كل إيحاءاتها ، وما تثيره من مشكلات ؟ لقد كان أداء محفوظ اللغوى عالياً . فرغم الطول المفرط للرواية ، فإن الأسلوب ظل يحمل التوتر نفسه والتوهج منذ البداية حتى النهاية ، وإننى أظن أن أشد مناطق القوة فى الرواية هو لغتها ، وهى فى حاجة إلى بحث مستقل . على حين يبدو البناء الدرامى متفاوتاً بين قصصها الخمس ، فعلى حين تبدو قصة جبل متماسكة ومنطقية ، فإن قصة أدهم تبدو مهلهلة ، وقصة رفاعة غير منطقية ، وقصة عرفة مليئة بالألغاز . أما قصة قاسم ، فإنها تسير فى الخط نفسه الذى سارت عليه قصة جبل مع بعض التفاصيل الإضافية نظراً لاختلاف طبيعة المهمة بين قاسم وجبل ، فقد طلب من جبل أن يستخلص حق أهله فقط فى الوقف ، أما قاسم فقد طلب منه استخلاص حق الحارة كلها فى الوقف ، لكن أحداث القصتين متشابهة إلى حد كبير .

هلهلة قصة أدهم ، وعدم منطقية قصة رفاعة نتجتا عن ثغرات روائية كثيرة ، ربما كان أهمها شخصية الجبلاوى الذى يبدو نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية كلها . فالخلاف بين الجبلاوى وإدريس خلاف كبير ، لكنه ليس خطيراً ، وباب التوبة والاعتراف بالخطأ دائماً غير موصد ، خاصة إذا كان بين أب وابنه ، ثم لماذا يكون عمل أدهم فى إدارة الوقف أخطر نشاط إنسانى يزاول فى تلك البقعة الصحراوية ما بين المقطم شرقاً والقاهرة القديمة غرباً ، وقد كان أخوة أدهم يكرهون إدارة الوقف ، وليس أحد منهم راضياً عنها ، ثم إن إدارة الوقف كانت تخص الجبلاوى قبل ذلك ، فهو عمل لم يستحدث وإنما انتقل من الجبلاوى إلى أدهم ، ثم ما هذا البيت الذى انقطعت كل صلاته بالعالم ، فلا يرى داخل إليه ، أو غريب خارج منه . أين هى العلاقات الإنسانية الاجتماعية التى يفترض أن نحس بوجودها داخل الرواية ، وكيف يكون البيت منفرداً معزولاً قائماً بنفسه غير معتمد على غيره .

والجبلاوى لم ير فى مشهد إنسانى مع أهل بيته ، فهو إما معتكف فى حجرته ، أو ملق أوامر لبعض من حوله . ولماذا يثور إدريس كل هذه الثورة العارمة بعد طرده من البيت ، ألا يمكن أن يبدأ من جديد فى بيت آخر مستقل . ومسألة الشروط العشرة التى لا يريد الجبلاوى إذاعتها على الناس حولها علامة استفهام كبرى ، فما القيمة الروائية لهذه الشروط العشرة ، وأى دور تؤديه ؟ ثم لماذا يحيطها محفوظ بكل هذا الغموض ، وموقف أدهم من احتقار العمل ليس له تبرير . يقول أدهم « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات » إن الجبلاوى لم يحقق ما حققه إلا بالعمل ، فالعمل هو الذى بنى البيت وهو الذى أنشأ الحديقة ، وهو الذى جعل لأسرة الجبلاوى هذه المكانة . وعلى حين تحثه أميمة على العمل حتى يصل إلى ما وصل إليه الجبلاوى ، فإنه يرفض ذلك متطلعاً إلى العودة مرة أخرى إلى البيت وإلى الحديقة ، ثم كيف تلد أميمة قدرى وهمام على مقربة من البيت الكبير ، ولا يعرف أهل البيت ذلك ، أو ربما يعرفون لكن لا يهتمون ، فالأخوان كبرا دون أن يدخلا هذا البيت ، ودون أن يريا جدهما ، ودون أن يعرفا عنه أى شىء ، أو يعرف هو عنهما شيئاً .

إننا نجد ظل الجبلاوى فى القصة منذ بدايتها حتى نهايتها ، فهو يظل حياً فى قصة جبل ورفاعة وقاسم إلى أن يتسبب عرفة فى موته ، فكيف يتسنى لرجل أن يمتد به العمر فوق كل تصور ، ثم إن الرجل منقطع الصلة بالعالم الخارجى تماماً ، ليس هو فقط ، بل أيضاً من يعملون معه داخل المنزل ، ثم إن العلاقة بين الجبلاوى « صاحب الوقف » ، وناظر الوقف المشرف عليه علاقة عجيبة فكيف لا يلتقيان ، وكيف لا يحدث بينهما حساب

مما يحدث بين صاحب عمل وأجراء عنده ، وكيف لا يختار صاحب الوقف من يثق فيهم فلا يغشونه ولا يسرقونه ، وهو ما يزال حياً .

أما موضوع العفاريت الذى بنيت عليه قصة رفاعة ، فلا يستطيع قارىء حديث أن يتقبله . إننا نستطيع فهمها على مستوى التمثيل أو الرمز ، أما فى إطارها الروائى فهى غير مقبولة . إن أسباب الشر والطمع فى الإنسان ليست نتيجة عفاريت تركبه ، وإنما أسبابه غائرة فى النفس البشرية موصولة بظروفه الاجتماعية والاقتصادية، وعدم تقبل القارىء لمسألة العفاريت يهدم الأساس الذى بنيت عليه قصة رفاعة كلها .

هذه أمثلة من الثغرات الروائية فى (أولاد حارتنا) ، وهى ثغرات أفقدت الرواية تماسكها الداخلى ، وجعلتها تحتل مكانة أقل من أعمال محفوظ التى كتبها فى فترة الستينيات . فعلى الرغم من إشادة جائزة نوبل ، واعتزاز محفوظ بها ، فإن مكانها ليس الأول بين أعماله ، وربما لا تحتل مكانة متقدمة ، لكنها مع ذلك تعد مثالاً جيداً لسوء الفهم الذى تترتب عليه نتائج خطيرة .

الهوامش

١ ــ فصول : المجلد الحادى عشر/العدد الأول/ربيع ١٩٩٢ . عن الأدب والحرية .

٢ ــ انظر : . Die Kinder unseres Viertels : Nagib Machfus Von Doris Kilias Unionsvelag Zürich 1990

٣ ــ الرمز والرمزية فى الأدب العربى : د . محمد فتوح أحمد .

٤ ــ من زاوية فلسفية : د . زكى نجيب محمود .

٥ ــ علم البيان : د . بدوى طبانة .

إصدارات عربية حـــــديثة



ـ شَغَلَتْ وقائع ندوة « المعجم العربى التاريخى : قضاياه ووسائل إنجازه » العددين الخامس والسادس من مجلة المعجمية التى تصدر عن جمعية المعجمية العربية بتونس . وقد مرَّ ـ فيما يقول محمد رشاد الحمزاوى رئيس الجمعية ـ أربعة عشر قرناً على الثقافة العربية الإسلامية دون أن يكون لها معجم تاريخى يؤرخ لكلامها ، وبيانها وأسلوبها ، وبالأحرى لخطابها بأنواعه .

ولما كان المعجم التاريخى العربى مسئولية علمية وثقافية وحضارية آن الأوان للعناية بها تنظيراً وتطبيقاً ، فقد انعقدت هذه الندوة بتونس سنة ١٩٨٩ لتعنى بإنجاز تلك الحلقة المفقودة فى ثقافتنا . أسهم فى هذه الندوة الباحثون : محمد رشاد الحمزاوى ، ودانيال ريج ، وأحمد العايد ، وفرحات الدريسى ، ومنجية منسية ، وعلى توفيق الحمد ، وعلى حلمى موسى ، وعبد المنعم عبد الله محمد ، وإبراهيم السامرائى ، وعبد العلى الودغيرى ، وفيديريكو كورنيطى ، ومحمد العروسى ، وأحمد محمد قدُّور ، وإبراهيم بن مراد ، وحلمى خليل ، والطيب البكوش ، وشوقى ضيف ، وهادى نهر ، ومحمد سويسى ، وعبد القادر المهيرى ، وعبد الستار جعبر ، ومحمد القاضى .

دارت الندوة حول محاور ثلاثة هى : أصول المعجم العربى التاريخى ، ومواد المعجم العربى التاريخى ، والإشكاليات المنهجية فى وضع المعجم . وقد نالت قضية المصطلح وقضية الفصاحة والعاميات اهتماماً بارزاً فى كثير من الدراسات التى قدمت فى هذه الندوة الثرية . كما أضاءت الدراساتُ الوصفيةُ والمقارنة للمعاجم العربية القديمة مثل لسان العرب وتاج العروس ومختار الصحاح وغيرها بعداً مهماً من أبعاد القضية المثارة، فحددت تاريخ الكلمة العربية وتطورها فى الدرس اللغوى ورصدت التقنيات المستخدمة فى إحصاء الجذور اللغوية والعلاقات بين الحروف التى تتركب منها تلك الجذور . وكان « الحاسوب » من أبرز الأدوات التى ساعدت الباحثين فى الوصول إلى نتائج قيمة . ويعد الجهد المتكامل الذى بذله

فريق من علماء اللغة والرياضيات والتاريخ والفلسفة والاجتماع فى مناقشة قضايا المعجم العربى التاريخى ومشكلاته احتفالا حضارياً رائعاً بالثقافة العربية عبر العصور،وتأصيلاً لمفهومها ووظيفتها فى آن .

ـ ويُكرس العددُ الأخيرُ من مجلة دراسات التى تصدر فى المغرب نفسه لدراسة « جمالية التلقى » . وهو موضوع جد خطير وغير مطروق بعد بما يكفى . شارك فى العدد بالترجمة والتنظير والتطبيق الباحثون : محمد برادة ، محمد العمرى ، وعبد العزيز طليمات ، ومحمد مفتاح ، وحميد الحمدانى ، ومحمد أنقار ، ومحمد مشبال وآخرون .

يكتب محمد مفتاح عن دور المعرفة الخلفية فى الإبداع والتحليل . ويكتب حميد لحمدانى عن مستويات التلقى فى القصة القصيرة . وعن الصورة الروائية والمتلقى يكتب محمد أنقار . أما التلقى فى التراث البلاغى العربى فيتناوله محمد مشبال من خلال دراسة عن الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى . ويضم العدد ـ إضافة إلى ذلك ـ شهادات وتأملات لمجموعة من المبدعين والكتاب هم : هاديا سعيد ، وسلوى بكر ، وعطيات الأبنودى ، ورويدا الجراح .

ويمكن حصر مصادر نظرية التلقِّى كما جاء ضمن التقديم لهذا العدد فى : التأويلية ، والظاهراتية ، والأرسطية والكانطية والتحليل النفسى ، والذاتية المثالية التى قال بها « باركلى » ، والمنهج التجريبى ، والفكر الماركسى فى بعض مناحيه . وتدل وفرة المصادر وتنوعها على مدى التباين والتفاوت والتعدد فى حقول هذه النظرية بحيث لا يتمثَّل الجامع المشترك لروادها فى شىء سوى الاهتمام بالنص الأدبىِّ من جانب ، وبقارئه من جانب آخر فيما يقول « الرود إيش » .

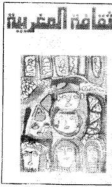
ـ وتتجاوبُ مع صدى (دراسات) فى عددها الأخير دراسة مهمة بمجلة آفاق التى تصدر عن اتحاد كتاب المغرب . وأعنى بها دراسة عبد اللطيف البازى (صورة المتلقى فى القصيدة المغربية الحديثة) . وإضافة إلى هذه الدراسة تحتوى مجلة (آفاق) (فبراير ١٩٩٢) دراسات فى الشعر والقصة للمهدى أخريف ، ومحمد الزاهيرى ، والمصطفى اجماهري . كما يحتوى هذا العدد ملفاً متميزا عن : عبد الكريم غلاب/سيرة الكتابة الروائية والقصصية . ويتوزع الإبداع،فيما بعد ذلك ، قصائد : محمد الميمونى ، وإدريس الملياني ، والزهرة المنصورى ، وصلاح بو سريف ، وحسن نجمى ، وأحمد جاريد ،وقصص : محمد زفزاف ، ومحمد الهرادى ، وإدريس الخورى ، ومحمد بهجاجى ، وعبد المجيد الهواس . وبالعدد مجموعة من القراءات الأخرى ، و(ذاكرة) : الباب الذى يتناول « أفوقاى » كاتباً ، وهو أحمد بن القاسم الحجرى الأندلسى مؤلف كتاب (ناصر الدين على القوم الكافرين) . و« أفوقاى » موريسكى تعلم العربية سرّاً فى بلد حوربت فيه العربية وكل تصرف يفهم منه أنه عربى . والنص المطروح لأفوقاى مزيج من عربية وعامية ومن صيغ مترجمة . ويرى محمد الهرادى أن أفوقاى كاتب مجايل لاهتماماتنا ، أنتج نصوصاً





سرديّة قابلة لتشكيل « ذاكرة » مستقبل الكتابة عندنا .

ــ ويتنوع محور الدراسات والمقالات فى مجلة **الثقافة المغربية** حيث نقرأ لمحمد سبيلا عن « الأيديولوجيا والاعتقاد » ، ونقرأ لمحمد نور الدين أفاية عن « العقل النقدى وانفتاح المتخيل » ، ونقرأ لمحمد علوط عن « الأدب والسياق » ، ونقرأ لعبد الله بن عتو عن « مظاهر الوحدة فى بعض الكتابات المغاربية » . وفى باب بعنوان (من ذاكرة الثقافة المغربية) نقرأ نصًا من نصوص الأربعينيات للشيخ محمد بن محمد بن الحاج السلمى عن التجديد بوصفه سُنة الطبيعة والعقل معاً حيث يقول « . . وكل شىء يحيط بنا نحن مفتقرون فيه ولا مرية إلى القلب والإبدال والإصلاح والتغيير . ولا غرابة فى ذلك إذ كل شىء فى الإنسان نحن مؤمنون بتطوره وخصوصاً نفسيته الأخلاقية ، فقد ذكر أرسطو طاليس فى كتابه الأخلاق والمقولات أن الإنسان يكون شريراً فينتقل تدريجياً بالتدريب وتكرار المواعظ والأخذ بالسياسة إلى الخير ، قال والإنسان مطبوع على الفضيلة وشرف النفس وكمال الأخلاق وليس كل ما فيه من عوج إلا أثر للتربية ، نشأ عنها وتكون من فسادها » .



ــ واحتوى الكتاب النقدى الدورى **علامات** الصادر عن النادى الأدبى الثقافى بجدة (الجزء الثالث ــ المجلد الأول) ثمانى دراسات للباحثين : حمادى صمود ، ومحمد عبد المطلب ، ومحمد سليمان القويفلى ، ومحمد بن مريسى الحارثى ، وسعيد مصلح السريحى ، وعبد رب النبى اصطيف ، وعبد الفتاح أبو مدين ، وسعد مصلوح . يقدم حمادى صمود تعليقاً على ترجمة منذر عياشى كتاب (مفهوم الأدب) لتزفيتان تودوروف ، فيذكر بالشروط الأساسية المعروفة للترجمة ثم يشير إلى الفصول الثلاثة التى نشرت ضمن الكتب الأخرى لتودوروف ، وجاء هذا الكتاب فضمَّها بين دفتيه . والناقد لا يلوم المترجم بقدر ما يومىء إلى وضع لابد من مجاوزته ، وظاهرة فى الترجمة ينبغى الانتباه إلى خطرها . ثم يتحدث الناقد عن الأمانة فى أداء المعنى فيورد النص الفرنسى وترجمة « منذر عياشى » مذيلة بملحوظاته عليها .



ويكتب محمد عبد المطلب عن « التناص عند عبد القاهر الجرجانى » مشيراً إلى أن الدرس العربى القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصةً فى الخطاب الشعرى . ويعدد الباحث المصطلحات التى عبرت عن صور التداخل فى أدق مظاهرها مثل : الاقتباس والتضمين والاستمداد وغيرها . ثم يربط الباحث بين ظاهرة (التداخل) كما تناولها الجرجانى وبين نظريته فى النظم خالصاً إلى أن أدق ظواهر التناص لدى الجرجانى هى الأدوات التى تتحرك فى نطاق (المعانى الثوانى) مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

ويقوم محمد سليمان القويفلى بترجمة مقال « ادجار آلن بو » (مراجعة لقصص محكية مرتين) بوصفها أساساً لمعظم الدراسات والطروحات النقدية حول القصة القصيرة التى كتبت منذ ذلك الحين . وتدور فكرة المقال حول : وحدة الانطباع أو التأثير التى تحكم مراحل الخلق الفنى ومرحلة تلقيه . ويقصد « بو » إلى أن القصة تتسم بلدانةٍ ومرونةٍ لا تتوفران

فى بقية الأجناس الأدبية بشرط ألا يفضى ذلك إلى تراخى الشكل أو تفلُّته .

ويختار محمد بن مريسى الحارثى مصطلح (الفحولة) فى النقد العربى ليدرسه دراسة تاريخية وتحليلية وافية من خلال « ابن سلام » و« الأصمعى » و« ابن العلاء » مع التركيز على جهد الأصمعى الذى اشترط فى الشاعر الفحل صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والحظوة ، وإعادة النظر ، وتعدُّد الفنون والأغراض .

ويكتب سعيد السريحى عن « الشعر وبلوغ الغاية » مستدعياً قول قدامة بن جعفر : « إن مهمَّة الشعر هى البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهى إليه من آفاق » . ويقيم الباحث جدلاً بين الثقافة والطبيعة فى التعامل مع الشعر واللغة لكى يحلل ظواهر الغلو والمبالغة والإحالة والخروج عن القصد وغيرها مما يسم الخطاب الشعرى بالجدة والحداثة .

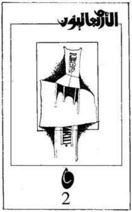
وفى مقاله (المبدع بين النقد والأدب) يتأمل عبد رب النبى اصطيف ظاهرة الأديب ــ الناقد ، ويحللها على أساس من كون مكونات النقد الأدبى والأدب واحدة بسبب الأداة المشتركة بينهما وهى اللغة . ويرى الباحث أن أهم الممارسات النقدية الصريحة للكتاب أثناء إنشائهم للنصوص تتلخص فى : الحذف والإضافة ، والتصحيح والتنقيح ، وإعادة الكتابة . ويعد الباحث المقالات والرسائل وكتابة السيرة والمقابلات استنفاداً لطاقة نقدية لدى الأديب مما يعد دليلاً على اجتماع العنصرين فى الممارسة الإبداعية .

وعن الصفحات المجهولة من أيام طه حسين فى الحجاز يكتب عبد الفتاح أبو مدين واحدة من أمتع الوثائق الأدبية التى تتضمن ثلاث قصائد لمحمد حسن عواد والشيخ الشعراوى وحسن نصيف فى مدح العميد. ويعلق سعد مصلوح أخيراً على دراسة ناصر سعد الرشيد عن أمية بن الصلت وعاطفة الأبوة تعليقاً نقدياً تحت عنوان « دون اللوم وفوق العتاب » فيسوق عدداً من الملاحظ الذكية التى تكشف عن بعض مثالب الدراسة بدءاً من العنوان ونهاية بالمنهج والإجراء .

ــ فى مجلة (**الأربعائيون**) التى تصدرها مجموعة من أدباء الثغر : حميدة عبد الله ، وعبد العظيم ناجى ، ومهاب نصر ، وناصر فرغلى ، وعلى عوض الله كرار ، نقرأ ملفاً كاملاً عن الكاتب الفنان بدر الديب ، مكوناً من دراستين لإدوار الخراط وصبرى حافظ وشهادة لبدر الديب ومختارات من كتبه الثلاثة : (كتاب حرف الـ « ح ») ، و (السين والطلسم) و (تلال من غروب) . كما نقرأ أشعاراً لصلاح فائق وزكريا محمد ومهاب نصر وعلاء خالد وحميدة عبد الله ونورى الجراح وأمجد ناصر .

ويترجم لنا ناصر فرغلى أربع قصائد للشاعر الإنجليزى هارولد بنتر الذى عُرِفَ بوصفه كاتباً مسرحياً جهيراً ، وكان الشعر - فيما يقول ناصر فرغلى - يقبع فى أكثر الزوايا خفاءً من شخصيته . وتحتوى المقدمة الموجزة التى كتبها المترجم معلوماتٍ مهمةً عن بنتر مسرحياً وشاعراً وإنساناً ذا موقف محدد من عصره ، وتلقى مزيداً من الضوء على أسلوبه ورؤيته .

وفى هذا العدد نقرأ كذلك قصصاً قصيرة لمحمد حافظ رجب وخيرى شلبى



وجيل حتمل . ثم نخلص فى الختام إلى دراسة لافتة للشاعر والباحث العراقى شاكر لعيبى بعنوان : (بنية النص الشعرى بحث فى النواة) . والدراسة ـ فيما يقول لعيبى ـ تطرح أسئلة بريئة ، إذا كانت ثمة أسئلة بريئة ، من قبيل : ما الذى يجعل نصوصاً شعرية قديمة تمتلك جدة وطلاوة فى عيوننا نحن المعاصرين ؟ وما الذى يجعل نصوصاً شعرية حديثة تحتفظ بشعريتها ؟ وما علة استمرار الشعرى فى التاريخ ؟ .

والواقع أن مجلة (**الأربعائيون**) تضيف إلى الصوت المتميز الذى قدمته قبلها مجلة (**الكتابة الأخرى**) التى صدر منها عددان إلى الآن وقبلها مجلة (الكتابة السوداء) التى صدر منها عدد واحد . هذه الإضافة تتعلق بالثقافة التى تؤسس لنفسها خارج المجلات الرسمية التى تصدرها المؤسسات الثقافية . وإذا كانت هذه الإضافة تؤكد ضرورة الاختلاف ، وأهمية التنوع ، وحتمية التأسيس الذاتى ، وخلق المنابر الخاصة ، لكل مجموعة أدبية ، بعيدا عن سطوة المؤسسات الرسمية ، وما تتبناه من تيارات سائدة أو مهيمنة ، فإن هذه الإضافة لابد من الاحتفاء بها ، وتقديرها . ولذلك فإننا نسعد بصدور هذه المجلات وندعو إلى دعم وجودها ، والعمل على انطلاقها . ففى هذا الوجود والانطلاق تأكيد لديمقراطية الثقافة وتأكيد لمعنى الحرية التى لا يمكن أن يوجد « إبداع » دونها .